



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**La música y su carácter unificador y revitalizador de  
la cultura andina en la novela corta *Diamantes y  
pedernales* de José María Arguedas**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Lengua y  
Literatura

**AUTOR**

Ynés Victoria ALCÁNTARA SILVA

**ASESOR**

Dr. Mauro Felix MAMANI MACEDO

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Alcántara, Y. (2019). *La música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina en la novela corta Diamantes y pedernales de José María Arguedas*. Tesis para optar grado de Magíster en Lengua y Literatura. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

---

## **HOJA DE DATOS COMPLEMENTARIOS**

**YNÉS VICTORIA ALCÁNTARA SILVA**

**1. CÓDIGO ORCID DE AUTOR**

No cuenta con código

**2. CÓDIGO ORCID DEL ASESOR**

<https://orcid.org/0000-0002-0021-5488>

**3. DNI DEL AUTOR**

10122796

**4. GRUPO DE INVESTIGACIÓN**

GI Estudios Andinos de interculturalidad: quechua y aymara. ESANDINO

**5. INSTITUTO QUE FINANCIA PARCIAL O TOTALMENTE LA INVESTIGACIÓN**

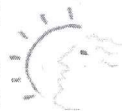
AUTOFINANCIADO

**6. UBICACIÓN GEOGRÁFICA DONDE SE DESARROLLÓ LA INVESTIGACIÓN. DEBE INCLUIR LOCALIDADES Y COORDANADAS GEOGRÁFICAS.**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Av. Universitaria S/N. Avenida Venezuela cdr. 34  
12°03'21.6" S 77°05'03.9" W

**7. AÑO O RANGO DE AÑOS QUE LA INVESTIGACIÓN ABARCÓ:**

2017-2019



**UNIDAD DE POSGRADO**  
**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE**  
**GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

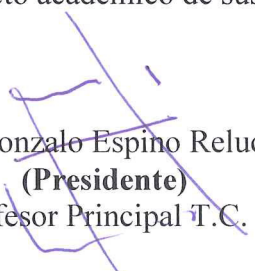
A los once días del mes de diciembre de dos mil diecinueve, siendo las 12.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Gonzalo Espino Relucé (Presidente), Dr. Mauro Mamani Macedo (Asesor), Dr. Dorian Espezúa Salmón (Informante) y Dr. Rómulo Monte Alto (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **LA MÚSICA Y SU CARÁCTER UNIFICADOR Y REVITALIZADOR DE LA CULTURA ANDINA EN LA NOVELA CORTA DIAMANTES Y PEDERNALES DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**, presentada por la señorita **Ynés Victoria Alcántara Silva** Bachiller en Educación, para optar el Grado de Magíster en Lengua y Literatura.


Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.


*Excelente (19)*

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Lengua y Literatura a la bachiller **Ynés Victoria Alcántara Silva**.

El acto académico de sustentación concluyó a las **13.15** horas.

  
Dr. Gonzalo Espino Relucé  
**(Presidente)**  
Profesor Principal T.C.

  
Dr. Dorian Espezúa Salmón  
**Informante**  
Profesor Principal D.E.

  
Dr. Mauro Mamani Macedo  
**Asesor**  
Profesor Principal D.E.

  
Dr. Rómulo Monte Alto  
**Informante**  
Profesor de la Universidad  
Federal de Minas Gerais

# ÍNDICE

RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I.....	13
ACERCAMIENTO TEÓRICO AL ESTUDIO DE LA MÚSICA ANDINA.....	13
1.1.    La música, el canto y la danza.....	14
1.2.    Las danzas en el mundo andino .....	16
1.2.1.    La danza de las tijeras .....	17
1.2.2.    El toril.....	18
1.2.3.    La trilla.....	19
1.2.4.    La danza de los sijllas.....	20
1.2.5.    Festividades religiosas en el mundo andino .....	21
1.3.    La música andina: su origen y evolución .....	23
1.4.    Clasificación de la música andina .....	28
1.4.1.    El huaino y su clasificación.....	33
1.4.2.    El harawi .....	36
1.4.3.    El yaraví .....	39
1.4.4.    El haylli .....	44
1.4.5.    La muliza.....	45
1.4.6.    El wanka.....	47
1.4.7.    La cashua .....	48
1.4.8.    El ayla.....	48
CAPÍTULO II.....	51
ARGUEDAS Y LA MÚSICA ANDINA.....	51
2.1. La valoración del artista y de la música tradicional .....	52
2.2. El huaino y los géneros musicales .....	65
2.3. Fiestas patronales y fiestas agrarias .....	69
2.4. Los instrumentos musicales.....	82

2.5. Temas, motivos, lenguaje y estilo de las canciones .....	88
2.6. Arguedas entre la antropología y narrativa.....	103
 <b>CAPÍTULO III</b> .....	107
<b>LA UNIFICACIÓN Y REVITALIZACIÓN A TRAVÉS DE LA MÚSICA EN <i>DIAMANTES Y PEDERNALES</i></b> .....	107
3.2. Principios y nociones del pensamiento andino que representan unificación y revitalización.....	119
3.3. La música como agente unificador en la novela <i>Diamantes y pedernales</i> .....	130
3.3.1. Tensión lingüística y evolución en la prosa arguediana.....	143
3.3.2. El quechua y la oralidad en <i>Diamantes y pedernales</i> .....	145
3.3.3 Elementos culturales de unificación .....	147
3.3.4. El repertorio musical presente en la novela y su simbolismo .....	150
3.4. La música como agente revitalizador .....	160
3.4.1. La naturaleza, el hombre y la música.....	164
3.4.2. Los paisajes musicales: la flora, la fauna y su connotación musical .....	169
3.4.3. Los sonidos del cuerpo, la luz y el color .....	173
3.4.4. La configuración de los personajes en <i>Diamantes y pedernales</i> .....	177
3.4.5. Función de la música en escena de tensión vivificante.....	182
 <b>CONCLUSIONES</b> .....	187
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	190
<b>ANEXOS</b> .....	198

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.....	25
Figura 2.....	25
Figura 3: Clasificación de los emisores de música humana e instrumental en <i>DyP</i> . ....	134
Figura 4: Clasificación de los elementos culturales presentes en <i>DyP</i> .....	149
Figura 5: Clasificación de los emisores de música de la naturaleza en <i>DyP</i> .....	168
Figura 6: Clasificación de los emisores de música de la flora y de la fauna presentes en <i>DyP</i> .....	171
Figura 7: Clasificación de los emisores de sonidos humanos presentes en <i>DyP</i> .....	175
Figura 8: Clasificación de los emisores de luz y color presentes en la novela en <i>DyP</i> .....	178

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Propuesta de clasificación de las formas musicales precolombinas .....	31
Tabla 2: Esquema de clasificación de géneros y formas musicales andinos .....	33
Tabla 3: Recopilación de los términos quechuas presentes en la novela en <i>DyP</i> .....	148



*A mamá Victoria*  
*por su corazón y fortaleza andina*

## RESUMEN

El presente trabajo de investigación aborda el tratamiento de la música en la novela *Diamantes y pedernales* de José María Arguedas. El objetivo principal es analizar la función de la música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina. Para cumplir con dicho estudio, hemos realizado un análisis textual de la novela y una lectura crítica e interpretativa del corpus narrativo. Nuestra investigación está organizada en tres capítulos, en los cuales se estudia los aspectos relacionados con el tema. En el primer capítulo, realizamos un estudio pormenorizado de las características, las manifestaciones y la evolución de los géneros musicales de los pueblos del ande. En el segundo capítulo, abordamos una selección de artículos antropológicos y etnográficos escritos por Arguedas con el fin de determinar la existencia de una interrelación entre la obra narrativa y antropológica de nuestro autor. En el tercer capítulo, realizamos el análisis del corpus narrativo en relación con la música, las categorías andinas y su vínculo con el carácter unificador y revitalizador de la cultura andina. Nuestra investigación concluye que en la novela *Diamantes y pedernales* la música actúa como un agente unificador y revitalizador de la cultura andina.

**Palabras clave:** música andina, principios andinos, unificación, revitalización, José María Arguedas

## ABSTRACT

This research paper deals with the treatment of music in the novel *Diamantes y pedernales* by Jose Maria Arguedas. The main objective is to analyze the function of music and its unifying and revitalizing character of the Andean culture. To comply with this study, we have made a textual analysis of the novel and a critical and interpretive reading of the narrative corpus. Our research is organized in three chapters, in which aspects related to the subject are studied. In the first chapter, we carry out a detailed study of the characteristics, manifestations and evolution of the musical genres of the villages of the Andes. In the second chapter, we discuss a selection of anthropological and ethnographic articles written by Arguedas in order to determine the existence of an interrelation between the narrative and anthropological work of our author. In the third chapter, we analyze the narrative corpus in relation to the music, the Andean categories and its link with the unifying and revitalizing character of the Andean culture. Our research concludes that in the novel *Diamantes y pedernales* the music acts as a unifying and revitalizing agent of the Andean culture.

**Keywords:** Andean music, Andean principles, unification, revitalization, Jose Maria Arguedas

## INTRODUCCIÓN

La música atraviesa toda la obra de José María Arguedas y es objeto de interés en sus trabajos de investigación sobre el arte y la cultura andina. Dicho interés permite conocer el inmenso repertorio musical andino. Los artículos e investigaciones sobre la música andina, así como los libros donde Arguedas compila este repertorio se encuentran en su *Obra antropológica* (2012).

La música, también, es un aspecto fundamental en la obra narrativa de Arguedas y se vincula con la presencia de artistas populares, la ejecución de instrumentos tradicionales y el registro de los géneros musicales andinos. En varias de sus obras, se reproduce las letras de composiciones musicales, por ejemplo, en *Los ríos profundos* (1958). Por otro lado, la música es un factor que interviene en la estructuración y escritura de la misma obra narrativa, como en *Diamantes y pedernales* (1954).

Considerando la importancia de la música en Arguedas, nos proponemos estudiarla; para ello, hacemos un panorama de la música andina, luego indagamos en torno a ella tanto en su obra antropológica como literaria. Nuestra investigación se centrará en el tratamiento de la música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina en la novela *Diamantes y pedernales* de Arguedas.

Nos proponemos dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cuál es el rol que desempeña la música en *Diamantes y pedernales*? Además, esta pregunta se relaciona con las siguientes interrogantes: ¿Cómo se articula el componente musical y sonoro de la novela *Diamantes y pedernales* con la unificación y la revitalización de la cultura andina?, ¿En qué términos están

representados los aspectos musicales en *Diamantes y pedernales*?, ¿De qué modo el componente musical establece una correspondencia con los personajes de la novela?

Planteamos como hipótesis principal que, en la novela *Diamantes y pedernales* de José María Arguedas, la música opera como un elemento unificador y revitalizador de la cultura andina y que ello se manifiesta en una interacción fluida entre el universo animado, la música y el hombre.

Nos proponemos como objetivo principal analizar el componente musical en la novela *Diamantes y pedernales* y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina. Además, nos planteamos los siguientes objetivos específicos: primero, explicar el funcionamiento de la música en la novela *Diamantes y pedernales* y determinar su relación con la cultura andina. Segundo, analizar las nociones y principios andinos que rigen y determinan las relaciones existentes en el mundo representado en la novela. Tercero, analizar las características musicales y sonoras en relación con el universo representado en dicha novela. Cuarto, presentar una aproximación a la música como rescate, tratamiento, valoración y divulgación en la obra antropológica y literaria de Arguedas.

La metodología que hemos considerado en la presente investigación se realizó a través del análisis textual y la lectura crítica de la novela *Diamantes y pedernales*. A ello se suman trabajos de campo que posibilitaron entrevistas a estudiosos de la música andina y conocedores de la obra de Arguedas. Dentro de las indagaciones textuales y auditivas, se empezó por revisar la música andina vinculada a nuestra investigación. Luego, desarrollamos una lectura crítica y comparativa del corpus narrativo de la obra arguediana en relación con el contenido de sus investigaciones, artículos y ensayos sobre etnología, arte y folclor. El trabajo se centra en el análisis del funcionamiento de la música presente en la novela

considerando su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina para, finalmente, detenernos en el análisis crítico de la obra propuesta.

Para el estudio de la música en la narrativa arguediana, analizamos los planteamientos de Willian Rowe (1996), Chalena Vásquez (2013) y Carlos Huamán (2006). Por otro lado, seguimos las ideas de Martín Lienhard (1981) sobre la relación voz-música-canto en *Diamantes y pedernales*. Igualmente, sobre el mismo punto, estudiamos las reflexiones de Roland Forgues (1989), quien ahonda en el tema de la música en la citada novela. Consultamos las investigaciones realizadas por Josef Esterman (1998) y Zenón Depaz (2015) sobre los principios y categorías andinas para determinar su accionar simbólico en la novela. Además, para esclarecer la temática y la estructura narrativa de la novela, su filiación con la música, la configuración de los personajes y sus relaciones conflictivas, y los mundos opuestos (indio /blanco) representados en *Diamantes y pedernales*, revisamos los estudios sobre la obra arguediana de Cornejo Polar (1997).

Con el fin de conocer el pensamiento de Arguedas sobre la música andina, las características de los instrumentos musicales, el canto y la danza, tomamos como referencia una selección de ensayos y artículos que se encuentran recopilados en su *Obra antropológica* (2012), del mismo modo que consultamos su obra literaria (1983).

Nuestra investigación sobre la música andina es pertinente, porque el estudio de la música en *Diamantes y pedernales* permitirá un mayor conocimiento de los elementos que articulan la narrativa arguediana. Desde este punto de vista, lo que se plantea es analizar el carácter unificador y revitalizador que cumple la música en la diégesis de la novela. Consideramos que, de esta forma, nuestro trabajo contribuirá en el campo de los estudios arguedianos, ya que incidirá en la importancia de la música en la definición de los personajes

arguedianos, en el desarrollo y organización de la trama y por el hecho mismo de ser la música un medio de afirmación de la cultura andina.

Hemos estructurado nuestra investigación en tres capítulos. El primer capítulo “Acercamiento teórico al estudio de la música andina” estudia las canciones y la danza en el mundo andino con el propósito de conocer los aspectos básicos referidos al universo musical andino, que nos permita una adecuada lectura de la obra de Arguedas. Para tal fin, partiendo de los aportes de los estudiosos de la música andina, se realiza una exposición de los elementos que definen y caracterizan a las manifestaciones musicales de los pueblos del ande peruano. En esa línea, se destaca la relación entre la música y el sentido religioso mediante la expresión de la cosmovisión andina, el vínculo de la música con las actividades agrícolas y productivas de las comunidades, las más variadas emociones y vivencias del hombre en el seno de la vida comunitaria a través de los diferentes géneros musicales y el sentido de la música como expresión del universo sonoro del mundo andino.

En este capítulo, se incide en la diversidad de géneros lírico-musicales con sus características particulares que tienen un origen prehispánico, pero que, en su evolución, han tenido hibridaciones y reelaboraciones, así como han surgido con el tiempo expresiones musicales en el periodo colonial o republicano. Los géneros musicales revelan el conocimiento musical y acústico de los pueblos del ande, la maestría en el dominio y ejecución de los instrumentos musicales y el talento creador del mundo andino. Se estudia el origen, evolución y clasificación de la música andina, el huaino y su clasificación, así como las características del harawi, el yaraví, la muliza, el wanka, el ayarachi, la h'achwa y el ayla.

El segundo capítulo “Arguedas y la música andina” aborda los temas de la música andina en la obra antropológica y narrativa de Arguedas. En este capítulo de la tesis, nos abocamos al estudio de las principales ideas de Arguedas referidas a la música andina y cómo

su obra literaria se halla en franco diálogo con sus reflexiones musicales y artísticas. Los primeros escritos ensayísticos de Arguedas se iniciaron en la década del 30 y revelan su gran interés por los temas referidos a las prácticas culturales de los pueblos del ande. Estas están relacionadas con un eje particular que es la música andina. Este recorrido nos permite identificar algunos tópicos particulares centrados en el pensamiento del escritor sobre la música y su función en la construcción de un sentido identitario basado en los valores de la cultura andina en un primer momento, para luego, desarrollar un proyecto cultural de identidad nacional.

Un primer acercamiento a la obra ensayística arguediana nos permite identificar algunos ejes temáticos constantes que se refieren a la valoración del artista andino, el interés por el huaino y sus características, el estudio de los principales géneros musicales del mundo andino, las fiestas patronales y regionales, el uso de los instrumentos musicales, la determinación de áreas musicales andinas, el estudio de los temas y motivos de la música tradicional, y el énfasis en las peculiaridades estilísticas y expresivas de la música andina. En la obra narrativa de Arguedas, existe, igualmente, un tratamiento de la música como una de las principales líneas temáticas de su creación literaria. Desde *Agua* hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la música recorre el proyecto narrativo arguediano, lo que se puede observar en el registro de canciones en sus más variados géneros, las danzas en sus diversas manifestaciones, la descripción de los instrumentos musicales usados en el mundo andino, el vínculo entre la música y la naturaleza, etc.

El tercer capítulo “Unificación y revitalización a través de la música en *Diamantes y pedernales*” analiza la novela para observar cómo la música cumple una función de unificación y revitalización. Primero, realizamos una breve contextualización que nos

permitirá ingresar al estudio del texto; para ello, primero, hacemos una revisión de su recepción crítica, reconocemos los tópicos centrales a los que los investigadores de la obra narrativa arguediana les han prestado atención, como la caracterización de los personajes, la estructura de la novela y la función de la música. Luego, presentamos las categorías y nociones que contribuirán al análisis de la novela, como el *kama*, el *ayni*, el *yanatin* y *kawsay*. Finalmente, tratamos a la música como un intenso agente unificador y revitalizador.

Como resultado de esta exposición desarrollada en los tres capítulos, proponemos ocho conclusiones; además, registramos la bibliografía especializada y añadimos en el anexo las entrevistas realizadas en el trabajo de campo. Con ello, esperamos brindar un aporte en el campo de los estudios andinos.



# **CAPÍTULO I**

## **ACERCAMIENTO TEÓRICO AL ESTUDIO DE LA MÚSICA ANDINA**

En este capítulo, se realiza un acercamiento teórico al estudio de la música, las canciones y la danza en el mundo andino con el propósito de conocer los aspectos básicos referidos a su universo musical, lo que nos permitirá realizar una lectura de la obra de José María Arguedas. Partiendo de los aportes de los estudiosos de la música andina, se realiza una exposición de los elementos que definen y caracterizan a las manifestaciones musicales de los pueblos del ande peruano. Desde esa mirada, se destaca la relación entre la música y el sentido religioso mediante la expresión de la cosmovisión andina, el vínculo de la música con las actividades agrícolas y productivas de las comunidades, las más variadas emociones y vivencias del hombre a través de los diferentes géneros musicales y el sentido de la música como expresión del universo sonoro del mundo andino. Se incide en la diversidad de géneros lírico-musicales con sus características particulares que tienen un origen prehispánico, pero que, en su evolución, han tenido hibridaciones y reelaboraciones, así como han surgido con el tiempo expresiones musicales en el periodo colonial o republicano. Los géneros musicales revelan el conocimiento musical y acústico de los pueblos del ande, la maestría en el dominio y ejecución de los instrumentos musicales y el talento creador del mundo andino.

## **1.1. La música, el canto y la danza**

El estudio de la música andina en el presente capítulo tiene por finalidad ofrecer un acercamiento teórico sobre ella, interrelacionando los aspectos musicales y literarios que nos permitan explicar y esclarecer la función de la música andina en la narrativa de Arguedas. Basados en la bibliografía pertinente, abordamos la música, el canto y la danza, sus principales características, la clasificación musical, la evolución musical, los temas y motivos de las canciones, sus aspectos formales y estilísticos, entre otros puntos de interés.

Testimonios de mucho interés se encuentran entre los cronistas, en particular, en la obra del Inca Garcilaso de la Vega y (1609) y Felipe Guamán Poma de Ayala (1615), quienes describen la música, las canciones y las danzas como expresión artística y festiva del Tahuantisuyo, y cómo estos tres elementos se encuentran interrelacionados en el mundo prehispánico.

Un estudio que brinda una visión panorámica de la música en nuestro país es el libro *La música en el Perú* de Raúl Romero (2007), quien, basado en sus conocimientos en el campo de la musicología, afirma que en los estudios de la música incaica existen errores. Defiende su posición a partir de dos aspectos que no fueron percibidos por los investigadores que estudiaron la música incaica. El primero está relacionado con los supuestos estudios realizados sobre ella asumiéndose estos como verdaderos trabajos que explican dicho legado musical. En realidad, eran trabajos cuyo contenido se abocaba al estudio de la música campesina contemporánea. De esta manera, tesis y publicaciones aparecían con el título de estudio de la música incaica cuando, por el contrario, en su contenido se exponía el tratamiento de la música andina popular.

El segundo aspecto explicado por Romero es la no existencia de un estilo único de música incaica, ya que existen estilos que responden a las distintas regiones:

No existe, por lo tanto, un estilo único, sino varios que responden a distintas regiones [...]. Resulta irónico comprobar que en los inicios de la colonia los cronistas sí fueron capaces de observar y sorprenderse con esta enorme variedad de expresiones, estilos musicales y coreográficos (Romero, 2007, p. 223).

En el campo literario, críticos canónicos de la literatura peruana como Raúl Porras Barrenechea (1946 [1999]), Luis Alberto Sánchez (1928 [1982]), Augusto Tamayo Vargas (1948 ([1993]) y Edmundo Bendezú (1980) abordaron el estudio de la literatura prehispánica analizando los distintos géneros líricos cuyo referente principal de creación es el canto y la música. Los estudiosos de la literatura prehispánica sostienen que existen una literatura oficial y una literatura popular en la época incaica. En ese sentido, la literatura de tradición oral quechua se halla conformada por las leyendas y los mitos, igualmente, de cantos como el haylli, el harawi y el taqui.

Las manifestaciones musicales indígenas tradicionales y mestizas populares (el huaino, el yaraví, el harawi, la muliza) se presentan como expresiones literarias orales que se han mantenido arraigadas en el contexto social y artístico, y viabilizan una carga cultural e ideológica andina. Al respecto, Martín Lienhard (1992) sostiene que la actividad literaria andina aparece bifurcada entre dos prácticas independientes: una adscrita a los cánones de las tradiciones occidentales y otra que se desarrolla a través de un conjunto de prácticas orales:

Una, la práctica escrita en último análisis dentro de las tradiciones europeas u occidentales, expresión –a veces disidente– de los sectores dominantes “europeizados”, se autoproclama “peruana” [...]. La otra, un conjunto de prácticas verbales orales de arraigo más o menos local, casi siempre difíciles de disociar de su contexto artístico (música, danza) y social (rito), tiene su tronco central en las narraciones, los cantos y otros discursos de las culturas andinas; se expresan ante todo en quechua o en aymara, aunque también en español (1992, p. 219).

Debemos señalar que un aspecto distintivo de la literatura peruana es el hecho de que se configura a través de la multiplicidad cultural y la heterogeneidad de sus voces. Estas expresiones musicales orales constituyen la mejor expresión poética del hombre del ande. Antonio Cornejo Polar (1989), partiendo de las contradicciones lingüísticas y literarias observadas en nuestra literatura por Mariátegui (1928), propone entender la literatura peruana desde una perspectiva pluralista mediante la categoría de la heterogeneidad referida a la constitución de un espacio en el que cohabiten los diversos sistemas literarios de nuestra nación, entre ellos los sistemas literarios populares e indígenas.

La función de las canciones, la música y las danzas en el mundo andino se puede observar en varios aspectos y situaciones; así, desde el punto de vista individual, la canción y la música son medios de expresión de los sentimientos y vivencias del poblador del ande; en ellas, se plasma su subjetividad. Por otro lado, mediante las canciones y las danzas se desarrollan escenas de la vida colectiva en el marco de la celebración y la fiesta. Igualmente, las canciones, la música y la danza se hallan presentes en la realización de actividades de carácter agrícola como la siembra, la cosecha y la trilla. Como parte de los rituales religiosos, existe un conjunto de expresiones musicales y dancísticas que proceden de la época prehispánica y que se mantienen hasta la actualidad; en los registros musicales, han operado reelaboraciones y procesos de transculturación que, sin embargo, no han afectado sus raíces ancestrales ni su matriz andina.

## **1.2. Las danzas en el mundo andino**

Es importante observar la relación de la música y las danzas con el desarrollo de la vida en el mundo andino en sus variados aspectos. Una selección de danzas que se practican en diferentes pueblos del interior del país nos ofrece ejemplos de dicha relación: la danza de

las tijeras, el toril, la trilla y la danza de los sijllas, que Arguedas describe en sus estudios etnográficos de la cultura andina y en su obra literaria.

### **1.2.1. La danza de las tijeras**

La danza de las tijeras es un baile que surge en la época colonial como una respuesta a la represión española contra las manifestaciones religiosas y locales de los indígenas. Su área geográfica de difusión es Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. En esta danza, se desarrolla una competencia entre dos bailarines que tiene como marco la realización de una festividad local al compás del arpa y violín, y el tañer de las tijeras. La danza no ha perdido sus características mágico-religiosas, ya que se asocia con creencias andinas cuyos orígenes se remontan a la colonia.

Se cree que esta danza estaría vinculada con el demonio, ya que el danzante habría tenido un pacto con el diablo con el fin de poder desarrollar una mejor presentación y lograr cumplir los desafíos que son parte de la realización de la danza. El arpa y las tijeras también se relacionan con aspectos míticos y mágicos asociados con su origen. Al respecto, Renata Mayer y Luis Millones sostienen que ello se explica por los “rezagos de clandestinidad”:

Ningún danzante puede entrar a la iglesia con sus ropas ceremoniales [...]. Tanto es así que el violín y el arpa que los acompañan suenan mejor si durmieron en las orillas de un *puquio* o manantial. Y lo mismo puede decirse de las “hojas de la tijera” que son “marido y mujer”, casados en una ceremonia que se celebra también al borde de una fuente de agua cristalina (2003, p. 87).

Romero analiza la estructura musical de la danza de las tijeras precisando su particular sonoridad y la función que cumplen los elementos musicales durante su ejecución:

Desde el punto de vista estrictamente musical, la Danza de las Tijeras conserva rasgos sonoros muy especiales y constituye en sí misma un universo musical diferenciado de las otras manifestaciones musicales andinas. La ausencia de armonía occidental es uno de los rasgos que confirma sus hondas raíces indígenas. En la ejecución tanto el violín como el arpa

interpretan, duplicándose, la misma melodía. La función musical de las tijeras consiste, asimismo, en una aplicación flexible y no rígida de los ritmos del arpa y del violín (2007, p. 254).

Arguedas abordó el tema de la danza de las tijeras en su conocido cuento *La agonía del Rasu Ñiti*, en el cual el danzante desarrolla su último baile ante la llamada del Wamani, acompañado de la música de un arpista y un violinista. En el cuento, se observa que la agonía se relaciona con la muerte del danzante en presencia de su mujer y de su futuro sucesor.

### **1.2.2. El toril**

Relacionada con la vida agrícola y los animales que forman parte de las actividades productivas que se desarrollan en el mundo andino, el toril es una danza que se halla estrechamente ligada con la crianza del ganado vacuno. Al respecto, Carlos Huamán (2004) señala la importancia que el ganado vacuno tiene en la vida cotidiana de los campesinos del ande: “No hay duda de que el toro y la vaca juegan un papel importante en la economía andina, ya sea como fuerza aunada a las actividades agrícolas en el caso del toro, y como fuente de leche en el de la vaca; asimismo, son carne, alimento” (2004, p. 188).

El toril es un género musical cuya área geográfica corresponde a las provincias altas del Cuzco y de Apurímac, en particular, la provincia de Grau. Al igual que otras formas musicales, se puede considerar como un homenaje al ganado por la fecundidad y la alimentación. Las canciones abordan diversos momentos en los cuales los toros son protagonistas, ya sea para arrearlos, encontrarlos en el campo, cuidarlos o para pedir la protección de los apus. En la ejecución de la música, interviene el *wakrapuku*, instrumento que se elabora con cuernos de toro que se unen formando una especie de corneta.

El toril se enmarca en el grupo de danzas y canciones que celebran y rinden homenaje a los animales. Chalena Vásquez explica que en los pueblos del Perú “la relación de respeto y correspondencia con la naturaleza se expresa artísticamente como una forma de lenguaje recíproco con otros seres vivos” y que esa relación cariñosa con los animales se manifiesta “en canciones y danzas que evocan diferentes momentos de su crianza, sea del apareamiento, el esquile, así como el deseo de bienestar para que los animales brinden su mejor producción y reproducción” (2007, p. 16).

### **1.2.3. La trilla**

La trilla es una danza de origen prehispánico que se practica en diferentes comunidades del Perú. Representa el trabajo colectivo, en particular, la cosecha del trigo, a través de una serie de etapas que se escenifican con alegría, júbilo y emoción; los participantes derrochan fuerza y manifiestan su alegría cantando las canciones y repitiendo los coros.

La faena de la trilla comienza en el momento en que el dueño de la chacra recorre la comunidad buscando trabajadores. La siega es la primera parte del trabajo y es realizada por un determinado grupo de trabajadores; unos se encargan de cortar la gavilla y otros tienen por tarea recoger en atados y llevarlos al lugar donde se realizará la trilla. Hacia el mediodía, las esposas llegan trayendo el almuerzo preparado a base de platos típicos e incluyendo la chicha de jora. Después, se desarrolla la siguiente etapa de la faena que consiste en el acomodo de la gavilla para que ingresen los caballos a trillar. Los animales entran a trillar, los hombres emplean las horquetas para acomodar la gavilla y las mujeres barren cuando se esparce a la orilla de la parva.

En la tarde, las mujeres regresan a sus casas a descansar para comenzar al día siguiente. Los hombres se quedan para separar el trigo de la paja con sus palas y bebiendo licores. Cuando llega la noche, los hombres disfrutan del dulce cielo serrano poniéndole ritmo a este momento con alegres canciones y degustando hasta quedarse dormidos. Al día siguiente, las mujeres retornan para acompañar en la faena y comenzar el festejo; en esos momentos, se llenan las alforjas con el trigo y se inicia la celebración al ritmo de pasacalles y huainos para agradecer a la Pachamama por la germinación de los productos de la tierra.

Durante el desarrollo de la danza, los hombres expresan su fuerza con el guapeo, incentivados por la chicha de jora u otras bebidas. Las melodías de la caja y la roncadora producen la música que, inspirándose en el lugar, acompañan en la celebración de la trilla. Con algunas variantes y según el lugar o la región, al comenzar la trilla, las mujeres suelen cantar harawis para llamar a la faena y se toca también la tinya.

#### **1.2.4. La danza de los sijllas**

Entre las expresiones artísticas de carácter cómico y paródico, se encuentra la danza de los sijllas, que se practica en fiestas patronales de algunos pueblos del Cuzco y, en particular, en la fiesta de homenaje a la Virgen del Carmen. Se trata de una danza cuyo propósito es burlarse de los “doctores”, es decir de los “abogados” y “jueces”, que, en lugar de buscar y administrar justicia, realizan todo lo contrario. La danza dramatiza de manera carnalesca el poder ilimitado que tienen las autoridades oficiales del Estado y denuncia el uso arbitrario y abusivo de la ley.

La danza reside en la parodia y la sátira de la conducta de dichos representantes y por “su carácter grotesco y jubiloso, provoca incontenibles risas en los espectadores” (Huamán,



2004, p. 185). Arguedas describe esta danza en uno de sus artículos recopilados en su obra antropológica.

Previo al ingreso al pueblo, el *varayoc* anuncia que vienen los doctores y contrata comida y bebida para ellos. En la fiesta de Paucartambo, el *varayoc* también ridiculiza al gobernador local, que se muestra zalamero y atento ante las autoridades o doctores que vienen de fuera.

Durante el desarrollo de la danza, los bailarines, que llevan máscaras que exageran los rasgos físicos de los jueces, en particular, sus narices, realizan movimientos graciosos que producen la risa de los espectadores. Su andar reproduce ademanes que denotan su poder y autoridad, lo cual es objeto de burla. Los danzantes llevan un atractivo traje que llama la atención y que corresponde a su condición de autoridad; así, la vestimenta se compone de frac, chaqueta, sombrero alto, camisa blanca con cuello estirado, pantalón corto y bordado, corbata alzada, guantes blancos, zapatos con punta, calcetines de nylon, el código civil, el código penal o libros viejos, látigo. Entre los personajes de la danza de los sijllas, se encuentran el caporal, el alcalde, los *maqt'as* (el bufón de la comparsa) y los doctores. Otro personaje representado es el policía, quien sigue las órdenes de los doctores y es parte del cuerpo represivo oficial. Todos participan mientras la banda de músicos toca el acordeón, la quena, el tambor, el violín y el platillo.

#### **1.2.5. Festividades religiosas en el mundo andino**

Cabe señalar que, desde la época de los Incas, se desarrollaron fiestas religiosas en diferentes meses del año tal como lo testimonian los cronistas, entre ellos Garcilaso y Guamán Poma. Actualmente, hay una serie de fiestas en el mundo andino que tienen un carácter religioso, rinden homenajes a santos y patronas, y tienen también un carácter ritual.

Garcilaso y Guamán Poma nos dan a conocer las principales fiestas religiosas que se desarrollaban en el mundo andino, algunas de las cuales se mantienen el día de hoy. Garcilaso refiere que las principales fiestas religiosas en el Tahuantisuyo eran cuatro: la fiesta del Inti Raymi, que se realizaba en homenaje al Sol; la fiesta en que eran armados caballeros los jóvenes que pertenecían a la nobleza imperial; la fiesta de Cusquieraimi, que se desarrollaba cuando la tierra ya estaba cultivada y el maíz había nacido; y la fiesta del Citua, que estaba destinada para alejar a las enfermedades.

Por su parte, Guamán Poma considera doce fiestas anuales, una por cada mes: Capac Raymi Quilla (enero), destinada a la penitencia, el ayuno, los sacrificios y la abstinencia sexual; Paucar Uaray (febrero), que estaba destinada a las ofrendas y las ceremonias; Pachay Pucuy (marzo), en que se sacrificaban llamas negras a ídolos y dioses, y se cosechaban los andenes; Inca Raymi Quilla (abril), gran festividad que homenajeaba a las autoridades políticas y a la nobleza del Imperio; Hatun Aimoray (mayo), fiesta alusiva a la cosecha y al ganado; Cusqui Quilla (junio), donde se realizaba en forma moderada la fiesta del Capac Inti Raymi.

Estas se completaban con la fiesta Chacra Conacuy (julio), fiesta en que se sacrificaban llamas y cuyes para evitar que se afectasen los alimentos y los sembríos; Chacra yapuy quilla (agosto), en la que se debía arar y preparar la tierra y donde se hacían inclusive sacrificios humanos; Coya Raymi (septiembre), que era la fiesta de las mujeres; Uma Raymi Quilla (octubre), dedicada a Runa-Camac para que les enviase lluvia y para lo cual hacían sacrificios de llamas; Aya Marçay Quilla (noviembre), fiesta destinada a recordar a los difuntos y para lo cual eran retirados de sus pucullos para brindar y estar a su lado; Capac Inti Raymi (diciembre), donde se realizaba un gran homenaje al Sol.

Entre las principales fiestas religiosas que se cultivan en la actualidad en los pueblos del mundo andino, figuran festividades conservadas desde la época prehispánica, como el Inti Raymi; otras surgieron en la época colonial, como el Corpus Christi; y nuevas festividades se asociaron a santos y patronas como producto del sincretismo cultural, como la fiesta en homenaje a la Virgen del Carmen, en Paucartambo, Cuzco.

Algunas de las fiestas religiosas que se celebran en el mundo andino son las siguientes: la fiesta del Señor del Calvario, de San Sebastián y de Qoyllur Ritti en Cuzco; la fiesta de Reyes, de la Virgen del Chapi y de la Virgen del Rosario en Arequipa; la fiesta de la Virgen Candelaria, de San Francisco de Asís y la Inmaculada Concepción en Puno; la fiesta del Señor de Ánimas y de San José en Junín; la fiesta de la Cruz y de la Cruz Velacuy en Apurímac; la fiesta de San Isidro y del Espíritu Santo en Huancavelica; la fiesta de San Antonio y del Señor de la Caña en La Libertad; la fiesta de María Magdalena y de San Cristóbal en Áncash; la fiesta de la Virgen de la Merced y del Señor de la Buena Muerte en Lambayeque. Todas estas fiestas tienen un contexto andino, en ese sentido presentan asimilaciones de las costumbres nativas de cada pueblo donde se celebran.

### **1.3. La música andina: su origen y evolución**

En las crónicas de Garcilaso (1609) y de Guamán Poma (1616), se encuentra información de mucho valor para el estudio del origen de la música andina y su evolución. En pasajes de estas crónicas, figura la mención de diversos géneros musicales prehispánicos, así como referencias a los instrumentos musicales que los antiguos peruanos utilizaron para sus composiciones y los temas que se cantaban.

Sobre las danzas en la época incaica, Guamán Poma dice: “La fiesta de los Ande Suyos desde el Cuzco hasta la montaña y la otra parte hacia la lamar [sic] del Norte es cierra.

Cantan y dansan *uarmi auca, anca uallo* [danzas]” (2006, p. 296). De acuerdo con el cronista, en los tiempos imperiales, el canto, la música y la danza estaban íntimamente relacionados, lo que se mantiene el día de hoy. Los episodios referidos a la música, que se hallan narrados, así como representados en los dibujos de Guamán Poma, evidencian, por otro lado, el respeto que existía por las lenguas originarias, ya que los danzantes y cantantes cantaban sus creaciones en su propia lengua:

Cantan y baylan los Antis y Chunchos, dici así: “*Caya caya, cayaya caya, caya caya, cayaya caya, cayaya caya*”. Al son de esto cantan y dansan y hablan lo que quiere en su lengua. Y responde las mugeres a este son: “*Cayaya caya, cayaya caya*”, y uan tocando una flauta que llaman *pipo* (2006, p. 296 y p. 298).

Fig. 1



Fuente: Tomado de Guamán Poma (2006, p. 230)

Fig. 2



*Fuente: Tomado de Guamán Poma (2006, p. 227)*

Guamán Poma identifica diversos géneros musicales que se desarrollaron antes de la conquista española. Entre ellos, menciona los siguientes: haylli, arawi, qachwa, llamaya, pachaca, guanca, variacza, qawa y arauí. Muchas de las expresiones dancísticas y musicales se fueron perdiendo hasta desaparecer por completo durante los años de la conquista y la colonia. Las formas que sobrevivieron fueron variando con el tiempo.

Garcilaso brinda referencias sobre las ciencias numéricas y la música en el Imperio de los Incas. El cronista cuzqueño describe los instrumentos musicales hechos de cañuto: “[...] cuatro o cinco cañutos atados a la par. Cada cañuto tenía un punto más alto que el otro [...] como las cuatro voces naturales: triple, tenor contralto y contrabajo” (1991, T. I, p. 129). Sobre el contenido temático de la música en el Imperio Incaico, Garcilaso explica que eran

“cantares, compuestos en versos medio, los cuales por la mayor parte eran de pasiones amorosas, –de placer, ya de pesar–, de favores o desfavores de la dama” (1991, T. I, p. 129).

Los estudios antropológicos y etnográficos han demostrado que los pueblos préincas habían desarrollado culturas musicales sumamente complejas. Tal como lo explica Vásquez, con el adelanto tecnológico logrado, dichos pueblos llegaron a elaborar instrumentos musicales de diversos materiales: “arcilla, oro, plata, cobre, madera, caña, huesos, plumas, semillas, calabazas, etc.” (2008, p. 9). Para alcanzar esta capacidad, desarrollaron conocimientos sobre la acústica y la armonía del sonido y del timbre. Vásquez afirma que, con la venida de los españoles, llegaron los instrumentos de cuerda y “la escritura alfabética y musical”, a la vez que se producía un impacto en la música: “[...] se incorporaron a la vez nuevas danzas, canciones, géneros musicales procedentes de las culturas europeas (2008, p. 10). Bajo la influencia de estos cambios, también se dio la indigenización de los instrumentos musicales. Este proceso se produjo, según Vásquez, porque en el Perú ya existía un conocimiento estético musical altamente desarrollado.

La música y la danza formaron parte de las diferentes actividades agrícolas, fiestas, ritos y ocasiones significativas del ciclo vital de la comunidad. La música acompañaba el ciclo anual de actividades: carnavales, cosecha, herranza, siembra, festividades religiosas, etc. Estaba presente, además, en una serie de ocasiones significativas del ciclo vital: cortapelo, matrimonio, techacasa, cumpleaños, muerte. Se hallaba íntimamente asociada a diferentes tipos de bailes, no solo huainos sino bailes colectivos, como las pandillas, diabladas, negritos y otros con muchos elementos de la representación teatral.

En la época colonial, la religión intervino en el proceso de evangelización y extirpación de idolatrías, y originó el cambio y evolución de la música. Para Arguedas, los antiguos clérigos fueron quienes fundaron la literatura quechua y la música no dejó de estar

presente en este proceso: “Afirmamos que el conjunto de himnos y oraciones y parábolas quechuas católicos pertenecen a la literatura quechua con tanta propiedad como los cantos y mitos folklóricos” (2012, T. 2, pp. 171-172).

Explicar el panorama evolutivo de la música andina resulta muy complejo, ya que la diversidad y la plasticidad son las principales características de los géneros musicales andinos. Sin embargo, podemos identificar dos grandes momentos históricos y sociales que desencadenaron la evolución de la música andina popular. Un primer momento fue la conquista y asimilación de la cultura occidental. Con la llegada de los españoles, muchos de los géneros musicales fueron desapareciendo y otros modificaron su estructura, contenido y ritmo, pero se mantuvieron la esencia y el sentimiento incaico. Un segundo momento social interno fueron el proceso de urbanización y los grandes movimientos migratorios.

Romero explica este proceso evolutivo mediante dos criterios fundamentales para distinguir la música indígena tradicional de la música mestiza: el contexto y la estructura. La música indígena está asociada a contextos específicos en los que se desenvuelve el hombre del ande. Al respecto, Romero afirma: “La música indígena está íntimamente ligada a *contextos* específicos, como por ejemplo los funerales, al matrimonio, al trabajo de la tierra y a determinadas ocasiones festivas” (2007, p. 231).

La interrelación de la música indígena con estos contextos ha hecho que su denominación, en la mayoría de los casos, reciba el nombre de la ocasión propicia. Algunos ejemplos, menciona Romero, son la música de la marcación del ganado, de los carnavales, de las faenas comunales. Esta difusión cerrada a espacios de convivencia de las comunidades indígenas ha hecho que la música indígena se presente como una oposición frente al mestizaje. Al mismo tiempo, a través de esta opción cultural, se expresa un deseo de continuidad o de resistencia frente a la cultura hegemónica.

En el otro margen, está la música mestiza, que presenta mayor grado de permeabilidad y adaptación a los cambios. El desligarse de su contexto para adquirir independencia propia ha hecho de la música mestiza la expresión popular de los pueblos andinos. El huaino, la muliza y el yaraví se desarrollan libres de los contextos tradicionales y adquieren nombre propio; esto hace que sean identificables y que puedan manifestarse en cualquier ocasión.

Sin embargo, no todas las expresiones musicales indígenas tradicionales “atravesan por un proceso acelerado de transformaciones” (Romero, 2007, p. 233). Las expresiones musicales limitadas al ámbito comunal rural mantienen rasgos estructurales distintos de los de la música indígena tradicional popular. En estas expresiones indígenas tradicionales, se observa la “ausencia de la armonía occidental, que puede advertirse en numerosos casos de música instrumental y vocal” (Romero, 2007, p. 233).

La música mestiza continúa con su dinamismo expansivo y su posicionamiento de las distintas esferas sociales, de esta forma se concretizan las predicciones hechas por Arguedas en sus diversos estudios sobre la música mestiza y su valor documental. De otro lado, las expresiones tradicionales indígenas que han resistido ante la influencia extranjera hoy se repliegan y buscan nuevos espacios para difundir su gran valor artístico y poético.

#### **1.4. Clasificación de la música andina**

El número de investigaciones sobre las clasificaciones de los géneros musicales que acompañaron el desarrollo de la cultura inca es muy limitado. El primer estudio de la música andina es el trabajo *La música incaica* del músico Leandro Alviña (1909). Para Alviña, la música de los Incas se caracterizaba por ser pobre y precaria frente al esplendor de los ritmos,



sonidos, melodías e instrumentos musicales españoles. Así, el autor contrapone las expresiones musicales incaicas y españolas:

La conquista trajo juntamente [...] la civilización europea, la religión católica y con estas un sistema musical diferente del que se había conocido en el imperio. [...] varió las costumbres y la religión de los incas, transformó el desarrollo de nuestra música, sobre la que ejercieron influencia, no sólo el sistema nuevo diatónico y cromático, sino también el mismo género de música religiosa y profana, cada una de ellas con su respectiva tendencia, amén de la música vocal e instrumental no conocida en ésta bajo la forma de contrapunto y armonía sino tan solo con desarrollo homofónico y embrionario. La música profana subyugó a la nuestra con la arrogancia de sus marchas militares ejecutadas en bandas de guerra y de música, con sus sinfonías y fantasías, con sus romanzas, arias y coros, con sus cantatas, trovas, canciones y coplas, con sus peteneras malagueñas, soleares y seguidillas, boleros y jotas, zortzicos y otros, ya en forma de alboradas o dianas o en retretas y rondas y en ejecuciones de música de cámara (Cit. de Mendívil, 2014, p. 10).

Esta comparación hace vislumbrar un panorama sombrío para la música incaica frente al avasallamiento de la música occidental en el contexto de la conquista y la colonia. Alviña resalta características homofónicas y embrionarias como dos particularidades primitivas y limitantes de nuestra música. Su estudio propone, por primera vez, el uso de la escala pentatónica (cinco sonidos sin semitonos) en la música inca.

En 1925, los esposos Raoul y Marguerite D'Harcourt publican el libro *La música de los Incas y sus supervivencias*. En este estudio, se resalta la misma escala musical pentatónica, que años atrás Alviña ya había determinado, con algunas particularidades. Los esposos D'Harcourt explican este rasgo peculiar de la música incaica:

La escala empleada por los indios antes de la llegada de Pizarro, y que corresponde [...] a la revelada por un gran número de zampoñas y de flautas rectas antiguas, se compone de un conjunto de cinco sonidos en la octava, saltándose los semitonos de nuestra escala moderna; es decir: *do, re, mi, sol, la, do* (1990, p. 130).

Para los investigadores franceses, la característica de la escala pentatónica no fue una condición limitante para lograr la riqueza expresiva de las melodías incas; por el contrario, dejan en claro que la música de los Incas es rica, expresa fuerza, vitalidad, llena de contornos,

de espiritualidad, de un noble desprendimiento y cargada de una melancolía nativa. Ambos estudiosos destacan el valor de la música inca y reclaman mayor atención e interés por ella:

Declaramos enfáticamente que existe un folklore musical andino, lleno de carácter y de vida, un folklore que constituye hoy en día la joya de toda América. Pero ¿quién lo conocía hace doce años? Los aires criollos publicados hasta entonces, las extrañas melodías declaradas indígenas no eran otra cosa que muestras insípidas de las canciones peruanas que llevaban claramente la marca de fórmulas europeas, al extremo que mucha gente bien informada creía que la voz de los quechuas había callado para siempre, ahogada por la influencia del viejo Continente (1990, p. XVIII).

Los músicos franceses presentan un estudio detallado de las melodías y ritmos indígenas puros (monodias indígenas puras) y su diferenciación con las melodías mestizas. Estudios más recientes de Romero (2017), como el artículo “Panorama de los estudios sobre la música Andina en el Perú”, que trata sobre las escalas musicales presentes en la música andina, evidencian que los Incas no solo conocían la escala pentatónica como afirmaban las investigaciones de Alviño y D’Harcourt, sino que, por el contrario, coexistieron formas musicales muy variables. En sus indagaciones, Romero sigue la propuesta de Roel Josafat (1959) acerca de las “probables grandes formas musicales precolombinas” (2017, p. 86). En esta propuesta, se mencionan seis formas musicales que posiblemente correspondían a la época incaica, tal como se observa en el siguiente cuadro:

**Tabla 1**  
**Propuesta de clasificación de las formas musicales precolombinas**

	Probables grandes formas musicales precolombinas		Ritmo
A	Básicamente TRIFÓNICO	Hatun taki Canto principal	Ritmo binario
		Carnaval Chanka	Ritmo binario y ternario
B	Básicamente PENTAFÓNICO	Wayno	Ritmo ternario Ritmo binario
		Canto alternado de dos coros con breve fórmula de respuesta en cada frase	Ritmo binario
C	PENTAFÓNICO y otros	Harawi	-----
		Wanka canción ceremonial	-----

D	-----	Sus formas musicales de ritmos tonales surgen durante el coloniaje	-----
E	-----	Haylli, haycha canción de trabajo	-----
F	-----	Wallina	-----
G	Otros sistemas tonales y rítmicos	Sus formas musicales surgen durante la colonia	-----

Fuente: **Adaptado de Roel Josafat. Tomado de Romero (2017, p. 86)**

Un análisis panorámico de estas expresiones musicales nos permite observar que la música preínca fue la base para el cultivo de las diversas formas musicales que se desarrollaron durante la época colonial. La identidad y la defensa de nuestra cultura ancestral determinaron que algunos géneros musicales de la época precolombina aún subsistan. Por otro lado, el espíritu creativo del hombre del ande y el proceso de la transculturación durante el mestizaje posibilitaron la bifurcación de los géneros musicales del incanato en otras formas musicales que tuvieron como germen la música inca.

Las formas musicales de la época del incanato estuvieron arraigadas en un contexto social que determinó su permanencia y desarrollo. La evidencia más directa de la relación entre la expresión musical y las actividades sociales de cada ayllu se encuentra documentada en Guamán Poma: “En estos huelgos que tienen cada *ayllo* y parcialidad deste rreyno no ay que dizelle nada ni se entremeta ningún jues a enquetalle a los pobres sus trauajos y festicillas y probesa que hazen cantar y baylar, comer entre ellos” (2006, p. 288). Cada ayllu realizaba sus fiestas y bailes a la usanza de su grupo social. Esta variedad en la interpretación y ejecución de sus bailes y música generó una gran diversidad de expresiones musicales durante la época incaica.

Los esposos D’Harcourt (1990) proponen una clasificación siguiendo este criterio sociocultural: géneros musicales relacionados con “[e]l canto religioso, las lamentaciones funerarias, el canto amoroso, la canción, la danza cantada o instrumental, los cantos de

despedida, la pastoral” (1990, p. 167). Los autores reconocen que su estudio tiene limitaciones en cuanto a la definición, caracterización y áreas regionales en las que estarían comprendidas dichas formas musicales. No obstante, reconocen el valor de la música andina por encima de las expresiones de otras culturas y pueblos amerindios.

Para intentar una posible clasificación de los géneros musicales andinos, se debe tomar en cuenta el contexto de su creación y práctica y, sobre todo, los aspectos socioculturales de la región. Romero plantea esta necesidad en los términos siguientes:

La base de una clasificación adecuada de géneros musicales andinos debe recaer sobre el contexto sociocultural al cual pertenece la expresión musical, más que sobre factores exclusivamente formales. Esto se afirma no solo porque una clasificación debe apoyarse en criterios homogéneos y categorías similares, sino por las características de la música y sociedad andinas (2017, p. 87).

**Tabla 2**  
**Esquema de clasificación de géneros y formas musicales andinos**

Universos Musicales	Géneros Musicales	Formas Musicales Asociadas	
Música del Ciclo vital	Bautizo Corte de pelo Cortejo Matrimonio Funerales - Velorio - entierro	Harawi	<b>Formas Musicales de Contexto Libre</b> (se asocian a diversos contextos)
Música de Trabajo	Trabajo agrícola (siembre, cultivo, cosecha) Trabajo ganadero (marca del ganado) Trabajo comunal (construcción, limpia de acequias)	Harawi Wanka  Walina	Huayno y sus variantes regionales: -chuscada (Ancash) -pampeña (Arequipa) -chimaycha (Amazonas, Huánuco) -cachua (Cajamarca) -huayllacha (Valle del Colca)
Música de Fiestas	Danzas- drama Carnavales Navidad Año nuevo Ritos festivos (saludos, marchas, corridas de toros)	Wifala Carnaval Pukllay Pumpin	Yaraví Muliza Pasacalle Marinera
Música Religiosa	Rezos Salmos Himnos Procesión Ofrendas rituales	Villancicos Wakataki	

Fuente: Tomado de *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú* (Romero, 2017, p. 87)

Una propuesta más actual y completa sobre la clasificación de los géneros musicales andinos la encontramos en el “Esquema utilizado por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú” (Romero, 2017, p. 87).

La música incaica, con sus variantes y matices, nos plantea un reto mayor para comprender y configurar el gran aporte cultural y musical de nuestros antepasados. Todas las expresiones musicales de los pueblos del ande transitan el pensamiento andino a través de diversas formas y géneros musicales. Su relación con los contextos socioculturales les otorga el arraigo y el espíritu identitario que debemos conocer para comprender mejor la cultura andina, su pensamiento, arte y filosofía.

#### **1.4.1. El huaino y su clasificación<sup>1</sup>**

La caracterización, la clasificación y la ubicación geográfica del origen y desarrollo del huaino han sido estudiadas de forma muy detallada por Arguedas. En un artículo que data de 1940, aborda la importancia del huaino como canción popular, colectiva y anónima de la cultura mestiza e india.

Arguedas relaciona este género musical con los elementos de la cosmovisión andina, apus (montañas), con la naturaleza y con cada uno de los indios, habitantes del Perú. Lo define como “[...] la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido” (2012, T. 1, p. 277). El autor precisa los aspectos básicos de este género musical: “[...] hay algo que es fundamental: la música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre” (2012, T. 1, p. 277).

---

<sup>1</sup> Los ejemplos que ilustran las diferentes manifestaciones musicales del mundo andino se encuentran en el Anexo A.

Arguedas encuentra en el huaino el género musical capaz de mantener su pureza musical, la resistencia para mantener los rasgos melódicos; y, a la vez, su capacidad para asimilar los cambios en el contenido, sin trastocar su pureza melódica. Atribuye estas mismas características a sus autores indios y mestizos.

Con el mestizo, se desarrolla el huaino popular y, al mismo tiempo, se revelan los nombres de los propios autores. Existen factores por los cuales en otras regiones del Perú (el sur) el huaino de autor conocido aparece muy tardíamente (veinte años después que en el centro). Una de estas causas es la diferencia del ritmo con que se desarrolla el proceso de mestizaje. En ese sentido, cabe señalar que la actividad económica (comercio y minería) es el factor determinante que precipita el proceso de mestizaje en los pueblos del ande peruano.

Al igual que Arguedas, Huamán (2006) identifica el mismo ámbito geográfico como área de origen y desarrollo del huaino. La región cultural de Pokra–Chanka–Apurímac, Ayacucho y Huancavelica es la zona geográfica donde se llevó a cabo el mayor proceso de evolución y desarrollo del huaino. Varios de los rasgos señalados por Arguedas siguen vigentes en la actualidad de acuerdo con el estudio de Huamán. La expresión cultural Pokra–Chanka continúa reproduciendo sus manifestaciones artístico-musicales, sus prácticas religiosas y parte de su organización social, por lo que dicho legado sigue vigente.

De todas las expresiones musicales mestizas tradicionales populares, el huaino es el que ha tenido un doble desarrollo. Este género musical ha resistido al cambio expandiéndose hacia áreas rurales de menor contacto con la urbe. Pero, al mismo tiempo, la población andina mestiza ha tomado sus rasgos esenciales para reelaborarlas de acuerdo con los nuevos contextos del mestizo migrante. Sobre este punto, Romero sostiene: “Este fenómeno se puede observar en el caso del surgimiento del huayno, a expensas del despliegue de la kashwa y del

desarrollo del yaraví sobre las raíces del harawi campesino, durante los siglos de dominación colonial” (2007, p. 243).

A principios del siglo XX y con el auge del universo mestizo y del capitalismo, se desarrolla un impacto en la música andina: expresiones musicales como el waylarsh de cosecha se transforman en un género libre y autónomo. Por otro lado, los instrumentos indígenas son asimilados por los pueblos mestizos, quienes llevan esta expresión musical a la capital de la provincia. Hoy en día, el huaino es la “expresión más difundida y de mayor arraigo en el Perú andino mestizo” (Romero, 2007, p. 243). Su variedad en el estilo permite identificar su carácter regional, así como también el estrato social al que pertenecen sus cultores.

Para Vásquez, el huaino es el género musical más popular en el Perú, cantado y bailado en todo tipo de ocasiones, fiestas, en cualquier época del año y tocado por diversidad de instrumentos musicales. Para la estudiosa de la música andina, son variados los estilos del huaino:

Adquiere muy distintos estilos de acuerdo a la región, a los sectores sociales, a zonas rurales y zonas urbanas. Se canta en varios idiomas: castellano, quechua, aymara, etc. Según las regiones, adopta el nombre de “cholada”, “pampeña”, “chuscada”, “serranita”, etc. Las formas de acompañamiento, las velocidades, los timbres y balanceos sonoros perfilan identidades culturales distintas (2008, p. 28).

Vásquez propone una clasificación que responde al estilo del huaino, que puede variar de acuerdo con el contexto, espacio geográfico y social. A su vez, el género adoptará diversos nombres según la región en que se desarrolle. De todos los géneros musicales, el huaino es el que mejor se ha adecuado a los nuevos ritmos y melodías. Su interpretación responde a diversos contextos y estados de ánimo; por ello, ha sido mejor recepcionado por los mestizos.

Huamán, en su mencionado libro, considera dos clasificaciones. Una primera clasificación responde al tema, el ritmo y el lenguaje, en lo que confluye una mistura de expresiones: de amor, alegría y tristeza. En esta mistura existen, a su vez, subdivisiones, “pues se emplea como un canto lírico, épico satírico y picaresco” (2006, p. 35). De este modo, encontraremos huainos sentimentales, alegres, con un lenguaje de amor, un lenguaje picaresco al que se suma un ritmo alegre y vertiginoso. Una segunda clasificación responde a cuatro vertientes: huainos sentimentales, sociales, satíricos y políticos. Esta división no responde a un espacio geográfico determinado, pero sí a una intención metodológica. Para Huamán, es la entonación del intérprete del huaino lo que le otorga la plasticidad rítmica que posibilita transitar “del tono lírico al épico o dramático, o viceversa” (2006, p. 36). Esta característica, igualmente, le permite ser interpretado en diversos contextos y expresar variados sentimientos.

#### **1.4.2. El harawi**

El harawi es un género lírico y musical que ha tenido mayor arraigo en las prácticas socioculturales de los antiguos peruanos y lo sigue teniendo actualmente. Las primeras evidencias de la presencia del harawi en la literatura oral y la cultura musical incaica datan de la época de la colonia. Guamán Poma menciona testimonios de cantos, bailes y danzas de los pueblos del antiguo Perú: “Canciones y músicas del *Ynga* y de los demás señores deste rreyno y de los yndios llamado *harawi* [canción de amor] y *uanca* [canción], *pingollo* [flauta], *quena quena* [danza aymara]” (2006, p. 288). En los pasajes en los que representa las celebraciones o fiestas del inca, el cronista relata cómo se emiten con regocijo y entusiasmo los cantos (harawis) en los que participan hombres y mujeres por turnos. Dichas referencias revelan la antigüedad del harawi como género de la música andina.



Guamán Poma documenta escenas sobre bailes y formas musicales en el contexto de la vida incaica:

Con conpás muy poco a poco, media ora dize: “Y, y, y”, al tono del carnero. Comienza el *Ynga* como carnero; dize y está diziendo “yn”. Lleua ese tono y dallí comensando, ua disiendo sus coplas muy muchas. Responde las coyas [reina] y *ñustas* [princesa]. Cantan a bos alta muy suuauemente. Y *uaricsa* y *arauí* dize acá: *Arauí arauí aray arauí yau arauí.*” Uan deciendo lo que quieren y todos al tono de *arauí*. Responden las mujeres: “Uaricsa ayay uaricza chamay uaricza, ayay uaricza.” Todos uan deste tono y las mugeres rresponden [n] (2006, p. 293).

El autor pone de relieve las escenas de fiesta y celebración que realizaban los representantes de la nobleza inca. Todos celebran al tono de harawi y en las celebraciones las mujeres responden con voz aguda. Al respecto, es importante citar a Arguedas sobre las particularidades del harawi: “No lo entonan los hombres, sólo las mujeres, y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de las personas muy amadas o muy importantes [...] La voz de las mujeres alcanza notas agudas imposible para las masculinas” (2012, T. IV, p. 362). Esta particularidad en la voz de las mujeres permite otorgarles el rol principal en la interpretación de los harawis por su voz alta y aguda.

Garcilaso brinda referencias que nos permiten explicar la relación entre el *arauí* y el término *harávec*. La palabra *harávec* se suscribe, según Garcilaso, a un contexto lírico de origen, de creación poética. Dicho término también se asocia a la palabra *haraucicus* (poetas). Según Garcilaso, se trata de los poetas incas, que son los creadores, los “inventores” de los versos que acompañan a la música y la danza del harawi (1991, T. I, pp. 130-131).

Un primer rastreo etimológico del término harawi lo tenemos en el *Vocabulario* de Diego González Holguín publicado en 1608. La definición de la palabra *haraui* está asociada a los “Cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición y

agora se ha recibido por cantares deuotos y espirituales” (1989, p. 152)<sup>2</sup>. Cabe precisar que en la época en que aparece dicho *Vocabulario* (inicios del siglo XVII), se enfatiza el carácter triste y melancólico del harawi colonial. Esta característica plañidera y triste del harawi será tomada en cuenta por Raúl Porras Barrenechea al desarrollar una detallada historia sobre el yaraví.

Estudiosos como Porras Barrenechea (1946), Arguedas (1957), Jesús Lara (1980), José Varallanos (1989) y Romero (2007) coinciden en afirmar que el harawi incaico o imperial es la expresión musical más popular en la sociedad inca. Este género poético y musical estaba ligado a diversos contextos y prácticas socioculturales como el trabajo agrícola, el cortejo, el matrimonio, los funerales, etc. Cabe precisar que estos espacios vinculados con la expresión lírica del harawi no necesariamente eran de carácter triste y lastimero como algunos autores lo han señalado. Así, Varrallanos dice: “... con el harahui no solamente se cantaban los motivos placenteros o tristes del hogar, sino se le entonaba también en coro, colectivamente, como manifestación de alabanza a la naturaleza y de la alegría en la realización de las faenas agrícolas...” (1989, p. 34).

De acuerdo con las investigaciones de los estudiosos de la música incaica, se puede afirmar que el harawi es la máxima expresión lírica y musical de la época precolombina. Además, se convierte en el germen de la formación de nuevos géneros líricos y musicales como, por ejemplo, el yaraví mestizo y colonial.

---

<sup>2</sup> Variantes ortográficas referidas al término las encontramos en el *Diccionario etimológico de palabras del Perú* de Julio Calvo Pérez (2014), en la explicación de la entrada “haravico”; al analizar su etimología el autor señala que el término proviene de voces primitivas de menor consideración y en las no varía su significado ni su etimología: “harahui, jarahui, y harawi” (p. 346).

La creación poética del harawi durante la época del incanato era desbordante y constituyó el único género lírico y musical que presentó una clasificación particular para cada contexto y sentimientos que expresaba. Al respecto, Guamán Poma registra algunos ejemplos de los versos que forman parte de esta clasificación. En ese sentido, es conveniente citar a Lara, quien, al explicar las clases de harawi, sostiene: “Tomaba diversas denominaciones de acuerdo al sentimiento que le inspiraba. Jaray arawi, era la canción del amor doliente; sank’ay arawi, la de la expiación; kusi arawi, sümaj arawi, warijsa arawi, las de la alegría, la belleza, la gracia, etc.” (1980, pp. 44-46).

La narrativa de Arguedas ilustra la versatilidad del harawi y su ejecución en diversos contextos específicos. Por ejemplo, podemos apreciar las piezas líricas de los harawis entonados por las mujeres para despedir a Antolín en *Diamantes y pedernales*. Del mismo modo, en *Yawar fiesta*, se cantan harawis para despedir a los varayok’s que salen de Puquio, luego de terminar la construcción de la carretera. Estas formas líricas y musicales revelan puntos de dramatismo y de inflexión en el hilo narrativo por la emotividad y sentimiento que transmiten los cantos expresados por las mujeres.

#### **1.4.3. El yaraví**

El yaraví es un género poético y musical mestizo que despertó un debate e interés sobre su origen, evolución y difusión. Estudiosos de la literatura peruana como Sánchez (1928), Porras Barrenechea (1946) y Antonio Cornejo Polar (1982) formularon, en su momento, diversos puntos de vista con el fin de dilucidar el origen y desarrollo del yaraví como forma lírica y musical.

Hacia 1928, Sánchez señalaba que los arabicus o haravec eran los poetas creadores de los yaravíes, a quienes les atribuye características de rebeldía, inconformidad, sensibilidad

a través de las cuales buscan expresar con libertad sus amores o dolencias terrenales. Sánchez nos brinda la siguiente explicación: “El arabicus, o haravec (o “yaravista”), encarnaba la rebeldía estética, la sensibilidad inconforme, el hombre de espíritu libre aunque controlado en sus actos externos, el creador. Rapsoda y poeta, exégeta y creador, he aquí los términos perentorios de la vida literaria inca” (1981, T. I, p. 119).

Del mismo modo, Porras Barrenechea indaga sobre el origen del yaraví, no deja de lado las discusiones sobre la derivación de la palabra. Por ello, contrasta el origen primitivo del nombre yaraví con términos como *aravi* o *haravi*, nombres primitivos e incaicos hallados en los pasajes de las crónicas mestizas e indígenas. Encuentra la referencia precisa en los diccionarios publicados por los frailes catequistas y estudiosos de la lengua quechua (González Holguín, Torres Rubio y José de Rodríguez). A partir de estas indagaciones etimológicas y filológicas, llega a la conclusión de que el yaraví transita de una definición amplia en el siglo XVI a la singularidad de tono melancólico y monocorde del siglo XVIII.

El historiador encuentra que, efectivamente, existe un germen primitivo que se ha amalgamado con el alma de la canción incaica. Esta ha transformado y trastocado su sentido alegre, festivo y melancólico de la canción inca, con un aire sentimental, triste y plañidero. De este modo, el aravi se transforma en el yaraví durante la conquista, pierde su sentido colectivo, su carácter festivo y danzario del taqui y solo persiste el solitario gemido de las queñas. En esta transformación, no solo muta el nombre de la forma lírica y musical, sino, también, existe un cambio en el ánimo y espíritu de los poetas populares que le imprimen el tono triste y nostálgico por naturaleza.

Motivado por sus inquietudes sobre el origen del yaraví, Porras Barrenechea propone un derrotero para su historia en sus “Notas para una biografía del yaraví” publicado en *El Comercio* el 28 de julio de 1946 (1999). El conocido historiador distingue tres momentos en

dicha biografía: un primer momento en la historia del yaraví lo identifica en la obra dramática *Ollantay* (publicada en 1780); en un segundo momento, ubica el debate sobre las particularidades del yaraví realizado por la Sociedad Amantes del País en 1791 en el bisemanario científico-literario *Mercurio Peruano*; y el último momento corresponde a los yaravíes compuestos por el poeta Mariano Melgar (1831).

Del mismo modo, Sánchez encuentra en las vertientes incas el origen del yaraví. Por ello, es determinante al afirmar que el yaraví ha evolucionado y ha pasado de un yaraví serrano, mestizo o cholo a un tipo de yaraví criollo y triste. Por otro lado, Cornejo Polar (1982) reconoce que el yaraví proviene de una “matriz indígena prehispánica”; por tal motivo, en él subyace la revalorización de la tradición poética nativa.

En el drama *Ollantay* (1780), se encuentran los primeros versos de la canción lírica del yaraví lastimero y triste. Dicho drama se convierte en el primer texto literario que incluye entre sus actos cantos, atribuidos por su autor, con el nombre de yaraví. Específicamente, en las escenas V y IX, se citan los versos del yaraví.

En el año 1791, la Sociedad Amantes del País publica en las páginas del *Mercurio peruano* (22 de diciembre) el debate sobre las particularidades del yaraví. En este debate, participan dos jóvenes entendidos en las bellas artes. Con los seudónimos de Sicramio, y Leucipo y Eurifilo, exponen sus ideas sobre la música y, en particular, el yaraví. Sicramio determina las características del yaraví de la época de este modo: “[...] los versos ya se refieren á alguna crueldad, ya á la funesta memoria de un objeto amado, ya al olvido injusto de un amante, ya á la desesperación de una imaginación zelosa, y ya á las tiranías del amor” (1964, Vol. III, Fol. 286). Sicramio describe el yaraví del siglo XVIII como triste, melancólico, capaz de penetrar el alma y sensibilizar el corazón más empedernido. Lejos está el carácter alegre y festivo de su antecesor, el harawi incaico.

El poeta Mariano Melgar y sus yaravíes constituyen el tercer momento en la biografía que desarrolla Porras Barrenechea. Este encuentra similitudes entre el yaraví de *Ollantay* y los yaravíes del vate arequipeño:

El símil de las avecillas amorosas y tiernas con el corazón amante se asocia bien a la índole ingenua del yaraví y persistirá más tarde en Melgar y en mejores cultivadores del género. [...] Así queda definida desde el primer momento la índole del yaraví mestizo, octosílabo castellano, nostalgia sentimental, ingenuidad lírica [...] capaz de enternecer hasta el llanto (1999, p. 28).

El yaraví no solo expresa tristeza, suspiro y dolor, sino, también, el alma y el sentimiento del pueblo indígena. Al ser una expresión musical tradicional popular mestiza, no se desvincula de su esencia nativa; guarda relación con la pena de amor, con la naturaleza, con el sentimiento del hombre del ande; asimismo, conserva sus manifestaciones mestizas e incaicas.

Un panorama más actual sobre el estudio del yaraví lo encontramos en los estudios de Romero, quien clasifica al yaraví como música andina tradicional popular, ya que su creación y acogida se ha extendido por todas las regiones de nuestro país. La principal característica que determina su paso de lo tradicional a lo popular es su desapego a contextos específicos –cosecha, herranza, marcación del ganado– y la adquisición de una definición propia de nombre “yaraví”.

Romero afirma que el yaraví, a inicios del siglo XX, conservaba aún sus rasgos de expresión colonial. De esta forma, logra ser popular entre la clase media cusqueña y de sus reuniones sociales. A diferencia del *aravi* incario, el yaraví mestizo es acompañado por instrumentos occidentales que incorporaron su melodía al acompañamiento de los versos tristes y melancólicos. Así lo documenta Romero: “El yaraví constituía un momento obligado

en las reuniones sociales cuzqueñas siendo acompañado con piano, con guitarra o con conjuntos instrumentales de queñas, violines y mandolinas” (2007, p. 245).

Romero aclara que, en las fiestas, se tenía preferencia por el huaino y la marinera como géneros bailables y que el paréntesis en la reunión estaba reservado para el yaraví que se escuchaba con atención. Para Romero, el yaraví y el huaino logran integrarse en una única estructura. A modo de fusión, el yaraví y el huaino reconfiguran una nueva estructura que le otorga al yaraví su carácter festivo.

El yaraví se ha expandido por todas las regiones del Perú; por ello, se instituye como la expresión lírica y musical que forma parte de nuestro folclor y de nuestra literatura. Su configuración, sea el *aravi* incario o el yaraví mestizo, mantiene la esencia creativa y versátil de los pueblos del ande, connota las relaciones de sentimiento, melancolía, identidad y lucha tenaz para mantener el alma del pueblo andino. Como expresión literaria, el yaraví constituye el género lírico que simboliza y expresa el pensamiento y el sentir de los pueblos. Su origen y su resistencia han conservado rasgos andinos que han hecho que muchos críticos y estudiosos lo cataloguen como la máxima expresión del indio desposeído, de clase servil, desamparada. Estas características nos servirán de base para el análisis del corpus musical en la narrativa de Arguedas.

Muchas de las observaciones sobre la definición e interpretación del yaraví, dejan relucir una mirada sesgada y cargada de prejuicios del habitante criollo de la costa hacia el indio y, por correlato, a la música andina. Para la época del debate, se adjudica al yaraví su naturaleza triste y melancólica que refleja un cierto pesimismo y fatalismo del indio.

#### 1.4.4. El haylli

La referencia del haylli como género musical y lírico la encontramos en la obra de nuestros cronistas, específicamente en Guamán Poma. En pasajes de la *Nueva Corónica*, el autor explica cómo se desarrollaban las celebraciones en los reinos de los suyos: “haylli [cantos de triunfo], arauí de las mosas, *pingollo* [flauta] de los mosos y fiesta de los pastores *llama miches* [pastor de llamas]...” (2006, p. 288). El haylli era el canto heroico que expresaba las hazañas y los logros de los hombres de los suyos.

González Holguín anota el significado del término haylli: “Canto regozijado en guerra, o chacras bien acabadas y vencidas” (1989, p. 157). Una definición más general y actual se halla en el diccionario de Julio Calvo (2014), quien explica la etimología de la palabra quechua haylli (epinicio, oda, himno) derivada de *haylly* (arengar, festejar). Ambas formas son definidas como un canto prehispánico que exalta con regocijo un acontecimiento (2014, p. 346).

Esta forma lírica y musical estaba presente en los momentos de festejo y júbilo por acontecimientos de triunfo bélico o la finalización de las actividades agrícolas de siembra o cosecha. Por otro lado, en un aspecto militar o de espera imperial, era el inca quien ordenaba la creación del haylli que inmortalizara sus hazañas en el campo bélico. La crónica de Juan de Betanzos (2015) nos brinda referencias sobre este punto:

E ansimismo mandó a estos mayordomos e a cada uno por sí que luego hiziesen cantares, los quales cantasen estas *mamaconas* y *yanaconas* en los lo [o] res de los hechos que cada uno de estos señores en sus días así hizo, los quales cantares hordinariamente todo tiempo de fiestas uviese cantasen cada serviçio de aquellos por su horden y conçierto, començando primero el tal cantar e ystoria e loa los de *Mango Capac* e que así fuesen decindiendo los tales *mamaconas* e serviçio como los señores avían suçedido hasta allí y que aquella fuese horden que se tuviesse desde allí adelante para que de aquella manera uviese memoria dellos e sus antigüedades... (2015, p. 198).



La descripción de Betanzos nos permite comprender que los cantos de loas y hazañas de los acontecimientos bélicos de la época cumplían fines históricos para preservar en la memoria los acontecimientos y el legado de la sociedad inca. Además, los cantos se convierten en fuentes de afirmación de la identidad y de conservación de la cultura andina. El haylli, como forma lírica y musical, cumplía con dichos fines en una sociedad en la cual la memoria y la tradición oral eran fundamentales para afirmar la historia y la grandeza de su cultura.

#### **1.4.5. La muliza**

La muliza es considerada una forma musical mestiza. Tiene la característica de un tono romántico, semejante o parecido al yaraví. Para Arguedas (2012), en un artículo de 1940, la muliza evidencia el alma española, lo que se expresa a través del dominio del verso. Arguedas señala que la muliza, al igual que el yaraví, es una forma musical propia de los mestizos que requiere, para su interpretación, el acompañamiento de instrumentos hispánicos.

Una definición más amplia de la muliza la menciona Alberto Tauro del Pino. La entrada correspondiente la define como la “canción de los muleros, a veces acompañada de un baile saltarino en el cual se interpreta la agitación del camino. [...] Su metro suele ser la cuarteta” (2001, p. 1747). Su origen, posiblemente, esté identificado con el departamento de Junín, en particular, la provincia de Tarma. Sin embargo, en su proceso de expansión, se ha extendido a Jauja, Huancayo y a los departamentos de Huánuco y Cerro de Pasco.

Los temas que aborda la muliza son diversos: sentimentales, amorosos, sociales, de carácter irónico o de contenido malicioso. Dionicio Bernal (1978) precisa que la muliza cerreña (del departamento de Cerro de Pasco) tiene como contenido principal la protesta que denuncia la vida de pobreza y el abuso del minero: “Como vemos la queja se torna en airada

rebeldía contra la vida misma, contra el ambiente que aísla y condena, y contra todo lo que rodea a la paupérrima vida del minero de Pasco...” (1978, p. 84). Bernal encuentra que el carácter de denuncia de las mulizas cerreñas es la gran diferencia entre estas y las mulizas tarmeñas. Las mulizas tarmeñas celebran la alegría del mundo bucólico de la provincia de Tarma; por ello, sus temas son más alegres y están presentes en los carnavales tarmeños.

Una posible teoría del origen de la muliza la vincula con el apogeo de la comercialización de las mulas desde la Argentina hasta el Perú (1630). Desde Salta, Tucumán, Santa Fe, Corrientes y Jujuy llegaban las mulas a la ciudad de Tarma, Huancavelica y Cerro de Pasco. Los arrieros o muleros acompañaban sus viajes con cantos de vidala, cantos populares de las tierras gauchas. Sobre este hecho, nos narra Concolorcorvo (1775): “Las mulas quedan dentro de las provincias que rigurosamente llaman del Perú. No hay extracción de este género para provincias extranjeras. Por mi cálculo, en diez años entraron en el Perú quinientas mil mulas...” (1985, p. 82). De este modo, la muliza nace y sobrevive en los departamentos del centro de nuestro país y, desde estos terruños, se expande por otros pueblos de Huancavelica, Cerro de Pasco y Junín.

Para Bernal, la melodía cadenciosa de la muliza hace honor al caminar de las mulas. Al respecto, precisa: “El tono de la música de la muliza tiene mucho del caminar de la mula, es un tono acompasado en el trajinar del animal, un tanto marcial y severo...” (1978, p. 94). De esta forma, el cantar de la muliza se convierte en una de las expresiones musicales de mayor arraigo de los mestizos. Por otro lado, esta manifestación ha mostrado su resistencia como género musical y, en la actualidad, su melodiosa cadencia sonora sigue cultivándose. Además, la creatividad del hombre del ande ha generado la fusión de géneros; para el caso, la fusión de la muliza con el huaino. Arguedas recoge una muestra de estos procesos en su

*Registro Sonoro*, publicado por la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

#### **1.4.6. El wanka**

El wanka es un género lírico y musical que se cultivó en la época prehispánica. Lara (1980) lo define como el género lírico que “se encarga de lamentar la desaparición de los seres queridos o de los personajes ilustres, exaltando al mismo tiempo sus virtudes” (1980, p. 54). Por esta cualidad, se asemeja con la elegía española. En esa misma línea, el padre José Lira lo define como: “Canto religioso de acordes o sonos algo tristes, que suele entonarse en las siembras y las cosechas” (Cit. de Julio Calvo y Daniel Jorques, Eds., 1997, p. 289). Esta última definición ubica la presencia del género musical wanka en las prácticas agrícolas de los antiguos peruanos.

Tauro del Pino nos presenta una definición más detallada de este género lírico musical. Al respecto, refiere que el wanka es el “género musical cultivado en el antiguo Perú durante las faenas vinculadas a la siembra y la cosecha. Al son de la quena tocada por los jóvenes, las mujeres cantaban y bailan ágilmente para celebrar el cumplimiento de una jornada y la vuelta al hogar” (2001, p. 1200). Esta última definición no toma en cuenta el carácter fúnebre del wanka; por el contrario, ubica al wanka en un contexto sociocultural ligada al trabajo de la tierra y faenas agrícolas.

Lara cita la última estrofa de un canto wanka de carácter fúnebre o de lamento. El poema fue publicado en la *Antología Ecuatoriana* por Juan León Mena en 1892 y lleva por título “Atawallpa wañuy”. El poema wanka fue compuesto en 1534 y su autoría es atribuida al curaca Tumbaco (Cf. 1980, p. 56).

#### **1.4.7. La cashua**

Es una expresión musical dancística de la época del incanato. Las referencias sobre su vigencia durante la época precolombina datan de las crónicas de Guamán Poma. En los pasajes de la *Nueva Corónica*, el autor nos explica las definiciones de los diferentes cantos y bailes que se desarrollaban en la fiesta de los incas, señores poderosos. Guamán Poma nos refiere: “Es que llama *taqui* [danza ceremonial], *arau* de las mosas, *pingollo* [flauta] *cachiua* [canción y danzas en corro]...” (2006, p. 288). González Holguín define el término “Kachua” como “Baile asidos de las manos” (1989, p. 129).

Josefat Roel (1959) realiza un estudio actualizado de la cashua en su evolución y permanencia en la época contemporánea. Atribuye a esta forma de expresión musical dancística vínculos con los espacios abiertos de las áreas rurales. Huamán (2004) afirma que la cashua es parte de un ritual musical dancístico que “de compromiso sentimental y amoroso compartido por la pareja” (p. 177). Por otro lado, Lara (1980) lo define como el canto y expresión de la alegría que motiva la celebración de festividades. En ella participan jóvenes de ambos sexos para desarrollar el rito del cortejo. Esta expresión dancística y musical es acompañada por la antara, la quena, el wánkar y la zampoña.

Romero (2007) afirma que es precisamente la cashua de Canas es la que mantiene características danzarias “circulares con coreografía de rigurosa estructura” (p. 242). La práctica de la cashua se extendió por las áreas rurales del Cusco: Canas, Parinacochas, Anta, Chumbivilca. También encontramos su presencia en el folclore cajamarquino.

#### **1.4.8. El ayla**

El *ayla* es un género musical dancístico que presenta un vínculo con el trabajo de la limpieza de los canales o acueductos y con la sexualidad de los mozos de la comunidad.

Tauro del Pino nos ofrece la siguiente definición: “género musical y baile, especialmente cultivado por las poblaciones indígenas de la provincia de Puquio durante las fiestas del agua. Presenta una interesante semejanza con la marinera costeña, aunque su parentesco con el huaino es evidente” (2001, p. 265). Por su parte, Huamán (2004) considera que este género musical expresa un ritual auténtico de la expresión indígena.

Del mismo modo que los cantos y danzas de siembra y cosecha relacionan al hombre con sus divinidades y, a la vez, celebran sus tareas agrícolas, el *ayla* representa una las relaciones socioculturales que le permite al hombre del campo vincular el trabajo con la sexualidad. En este ritual de canto y danza, los señores del pueblo no participan porque consideran que “...es un espacio extraoficial dentro de la oficialidad vigilada por los principales y el cura, quienes no entran en el *ayla* por considerarlo “cochino” y “feo”” (Huamán, 2004, p. 179). Ante los ojos de los foráneos este ritual dancístico de limpieza y sexualidad cobra un sentido pecaminoso y hasta negativo. Sin embargo, este tipo de relaciones pueden ser consideradas como actos ceremoniales y hasta religiosos.

Sobre dicho punto, sostiene Mario Vargas Llosa al analizar el cuento “El *ayla*” de Arguedas: “El sexo, esa fea manifestación de violencia, se dulcifica cuando tiene lugar, durante el *ayla* [...] el amor físico de las parejas no es fin sino medio, acción ceremonial o, más exactamente, religiosa” (1996, p. 100).

El *ayla* es una expresión lírica, musical y danzaria que expresa el trabajo en comunidad para el logro de un objetivo común, que consiste en lograr el riego de la tierra, de los grandes sembríos que, en etapa de maduración, convocará a otra tarea agrícola que será festejada con música, cantos y danzas de los pueblos quechuas. Su práctica está extendida por los Andes peruanos, específicamente en el departamento de Ayacucho; en las provincias de Lucanas, Pichqachuri y Qayaw, Puquio.

En conclusión, en este primer capítulo, resulta fundamental el estudio de la música, los géneros lírico-musicales y las danzas del mundo andino, lo que produjo un temprano interés de los cronistas y, más adelante, la atención de especialistas y estudiosos. Mediante este acercamiento a las principales danzas y géneros musicales, se puede apreciar los principales motivos y tópicos que se desarrollan, las características de su estructura y composición musical, su estrecha relación con la cosmovisión andina y la integración de la música y sus manifestaciones con el universo andino a través de su especial vínculo con la naturaleza y el orden de las cosas.

Cabe señalar que los géneros musicales del mundo andino han conservado su esencia andina aun cuando en su evolución han experimentado peculiares hibridaciones y transformaciones. Tanto las canciones como las danzas se insertan en un mundo de naturaleza viviente donde el hombre, los animales, las plantas, los elementos del mundo físico y celeste se hallan gobernados por principios de armonía y de integración. La diversidad de formas musicales y dancísticas recorre el territorio andino y su verdadera dimensión y valor se pueden observar en la vida social, en el trabajo colectivo, en las faenas de la tierra, en las celebraciones y en las fiestas religiosas.

## CAPÍTULO II

### ARGUEDAS Y LA MÚSICA ANDINA

En este capítulo, estudiamos las principales ideas de Arguedas referidas a la música andina y cómo su obra literaria se halla en franco diálogo con sus reflexiones musicales y artísticas. En este sentido, las investigaciones de Arguedas sobre la cultura andina nutren obra literaria; estos dos campos se constituyen en medios para valorar y difundir el repertorio musical andino. Sus escritos revelan su gran interés por los temas referidos a las prácticas culturales de los pueblos del ande, las que están relacionadas con un eje particular que es la música andina. Este recorrido por su obra antropológica nos permite conocer el pensamiento del escritor sobre la música y su función en la construcción de un sentido identitario basado en los valores de la cultura andina. En dicha obra, los ejes temáticos constantes se refieren a la valoración del artista andino, el interés por el huaino y sus características, el estudio de los principales géneros musicales del mundo andino, las fiestas patronales y regionales, el uso de los instrumentos musicales, la determinación de áreas musicales andinas, el estudio de los temas y motivos de la música tradicional, y el énfasis en las peculiaridades estilísticas y expresivas de la música andina. En la narrativa de Arguedas, el tratamiento de la música es una de las principales líneas temáticas desde *Agua* hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, lo que se plasma en el registro de canciones en sus más variados géneros, las danzas andinas en sus diversas manifestaciones, la descripción de los instrumentos musicales usados en el mundo andino, y sobre todo el vínculo entre la música, la naturaleza y el hombre.

## 2.1. La valoración del artista y de la música tradicional

Entre los ejes temáticos que desarrolla Arguedas en los estudios sobre la cultura india y mestiza recopilada en su obra antropológica, destacan dos líneas fundamentales: la valoración del artista musical y la defensa de la música tradicional, puntos que, a la vez, se encuentran estrechamente enlazados. Una revisión de una selección de artículos afirma la importancia del intérprete andino y la necesidad de valorar la esencia del arte tradicional<sup>3</sup>.

La especial valoración que realiza Arguedas sobre el talento del artista musical andino es un aspecto que domina el contenido de varios de sus artículos, lo que demuestra el reconocimiento del cultor del arte musical como un paradigma de la cultura andina. Los artículos que reseñamos se centran en las cualidades del artista musical andino que conserva la herencia cultural de nuestros antepasados y el valor de la creación popular en el Perú.

En el artículo “Moisés Vivanco, buen intérprete de la música nacional” (1936), Arguedas reflexiona sobre la importancia de valorar a los músicos y cantantes de las manifestaciones musicales andinas que expresan con fidelidad el sentimiento del indio, es una música que nos recuerda a las quebradas, montañas, ríos y paisajes serranos. Sobre el intérprete, se espera “que toque siempre la música que revela el alma de nuestra sierra” (2012, T. 1, p. 132). En sus líneas, elogia la capacidad artística de Vivanco cuya sensibilidad le permite rescatar y expresar con emoción la música andina en la ejecución de su guitarra ayacuchana.

---

<sup>3</sup> La mayoría de los artículos se publicaron en el diario *La Prensa* de Buenos Aires entre las décadas del 30 y del 40. Los textos se encuentran reunidos en su *Obra antropológica* (2012), de la cual se toman las citas.



Del mismo modo, Arguedas se detiene en resaltar la calidad de la interpretación que distinguió al músico y cantante Gómez Negrón, en su ensayo “Francisco Gómez Negrón y el valor de la música indígena” (1936). El novelista y antropólogo destaca en este artista la habilidad en la ejecución de la guitarra, así como en el charango al interpretar la música del ande. Esta interpretación es acompañada por versos en quechua y cierres en castellano. Pero el principal aspecto que rescata de Gómez Negrón es la interpretación del dolor del indio, su sufrimiento y, a la vez, el espíritu indomable del hombre del ande; en sus versos, se observa un tono altivo, rebelde y revitalizador de su fe, así como la esperanza y la alegría que caracteriza a los hombres del ande (2011, T. 1, Cf. pp. 135-137).

En su ensayo “Gabriel Aragón, poeta popular e intérprete del pueblo andino”, Arguedas valora la labor de Aragón como dramaturgo, poeta popular y músico que domina los instrumentos musicales indios y mestizos. Encuentra en este artista mestizo al compositor de huainos que reflejan en sus letras lo más hermoso de la música andina. Por otro lado, en su conocido artículo “La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético. Kilko Waraka. Gabriel Aragón” (1940), compara el estilo de ambos autores al interpretar la música de la puna. A diferencia de Aragón, Kilko Waraka solo canta en quechua. Ambos, desde la mirada de Arguedas, son los máximos intérpretes del sentimiento indio a través de su música.

Aun siendo Aragón de condición mestiza, sabía expresar todo el dolor, sufrimiento y altivez del indio de las punas. Kilko Waraka, por su parte, recrea en sus huainos un simbolismo de arraigo con la tierra, una relación eglógica: “En estos waynos, como en los waynos populares indios, los seres amados se simbolizan en una nube, en un árbol, en una piedra, o en la tuya, el jilguero o la paloma” (2012, T. 1, p. 282). Las letras de sus huainos

dejan apreciar el paisaje de la puna en todo su esplendor, desde el canto de las aves, la desesperanza del indio y el porvenir.

El artículo “Raúl García, un intérprete de la música completa de Ayacucho” se centra en el talento de uno de los mejores guitarristas peruanos, fallecido el año 2007. La obra del ayacuchano Raúl García Zárate reproduce el repertorio musical de la ciudad andina constituida por un complejo de relaciones sociales: “El caso del Dr. Raúl García es el ejemplo más cabal y notable del guitarrista de la clase señorial que domina el repertorio completo de una ciudad andina en la cual están, asimismo, representados todos los estratos sociales y culturales del Perú andino” (2012, T. 7, p. 320).

Su calidad en el cultivo de la guitarra no afecta el valor de la música tradicional, pues “el virtuosismo no ha perturbado la pureza de la vivencia de la música folklórica” (2012, T. 7, p. 320). La apreciación de Arguedas subraya un rasgo de permanente preocupación referido a la conservación de la esencia de la música andina, ya que la perfección y el virtuosismo en el dominio de la música deben permitir expresar dicha esencia. Por ello, sostiene: “García ha perfeccionado su dominio instrumental para mejor interpretar la música que él aprendió desde la infancia, con la cual aprendió a amar, a ahondar el amor y el regocijo y a contagiarlo a los demás, como todo artista cabal” (2012, T. 5, p. 320).

Comentando un disco de larga duración grabado por García Zárate, Arguedas señala que este “contiene la gama completa de la música de la ciudad de Ayacucho” y que está compuesto por la danza de Navidad de Ayacucho, himnos tristes y marchas de la Semana Santa, villancicos, las danzas “Pirwalla Pirwa” y el “Araskaska”, cinco huainos y una marinera. Arguedas explica que es variada la música de la grabación y que evidencia la diversidad de géneros musicales existentes en Ayacucho; igualmente, añade que la guitarra,

si bien es un instrumento “no exótico” por ser asimilada e incorporada a la música ayacuchana, tuvo un dominio folclórico y, en el caso concreto de García Zárate, su talento logra expresar “limpia” la música folclórica.

Por otro lado, en la descripción del talento musical de Ernesto Sánchez Fajardo, conocido como “El Jilguero del Huascarán”, Arguedas ofrece el vivo retrato del artista andino que logra emocionar al público en escenarios masivos de la capital:

Su voz de tenor es melodiosísima, dulce y enérgica, Tiene “ángel”. Las mujeres y hombres le escuchan en silencio casi reverente durante la primera parte de los huaynos ancashinos, que es casi una canción –salvo que se trate de una canción picaresca. En la segunda parte: la “fuga”, viejos y jóvenes, jalean; las señoras hacen bailar a los niños, sobre sus rodillas, los hombres sobre sus asientos llevan el compás con todo el cuerpo, algunos que están de pie, bailan. El Coliseo todo es dominado por la voz, por la intención ardiente, siempre ardiente y sincera con que la bellísima voz del “Jilguero” trae al ambiente ya estremecido, la imagen del mundo ciclópeo, pero no tan adusto, no tan bravo del Callejón de Huaylas, sino más cargado de ternura de tiernas flores, de un cielo apaciguador (2012, T. 5, p. 362).

La cita presenta en primer plano el triunfo de los intérpretes de la música andina en los escenarios de la capital y el impacto de su arte y talento; este reconocimiento es también una valoración de la calidad expresiva de la música andina auténtica que, en la voz de sus originales cultores, mantiene vivas su esencia y su tradición.

Tomando como referencia la obra de creación de Arguedas, podemos afirmar que el reconocimiento de los músicos e intérpretes de la música andina en ella no solo es frecuente, sino que revela, además, la importancia de la música en su narrativa. Así, por ejemplo, tenemos al arpista Papacha Oblitas, personaje de la novela *Los ríos profundos*. Oblitas tocaba el arpa en la chichería de doña Felipa. El niño Ernesto lo describe en los siguientes términos:

Comprendí que debía ser un músico de gran experiencia. Habría estado en mil fiestas de mestizos, señores e indios; y si le decían Papacha no podía ser sino porque era un maestro famoso en centenares de pueblos. [...]. El arpista continuó templando su instrumento. Seguramente era un Papacha. Templaba rápido, arrancando de las cuerdas arpegios y escalas

muy sonoras. No se quedaban las notas al ras del suelo, como cuando el arpista es tímido o mediocre (1983, T. III, pp. 149-150).

En el pasaje anterior, se deja evidencia de la capacidad interpretativa del Papacha Oblitas, pues “el arpa dulcifica la canción, no tiene en ella la acerada tristeza que en la voz del hombre” (1983, T. II, p. 152). Este no se presenta solo, pues el narrador también elogia la capacidad del cantante que acompaña al arpista en la chichería: Jesús Warank’a Gabriel, el cantante que despierta la sensibilidad de los hombres, de quien Ernesto resalta la calidad interpretativa:

Con una música de estas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dicen habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto (1983, T. III, p. 150).

Jesús Warank’a Gabriel es un *kimichu*, un indio peregrino, un músico que va de pueblo en pueblo cantando a la Virgen de Cocharcas para pedir limosna. El narrador encuentra, en la interpretación de este músico indio, la expresión auténtica de las canciones indias, como una música que ahonda y sensibiliza al hombre.

En *Diamantes y pedernales*, Arguedas nos presenta a la mestiza Irma, la acobambina, quien está dotada de habilidades para el canto al igual que el Upa Mariano y su pasión por el huaino. El narrador nos dice: “Irma tenía hermosa voz y sentía “locura” por lo huaynos. No era la más bella de las jóvenes del pueblo, pero no se concebía una fiesta sin ella” (1983, T. II, p. 26).

En la novela *Yawar fiesta* también encontramos personajes ligados a la música en varios de sus capítulos. En el capítulo III, el autor menciona que, entre los comuneros que

tocaban el wakawak'ra, el talento de don Maywa era el que más destacaba en la ejecución de dicho instrumento:

Pero don Maywa, de Chaupis, era el mejor cornetero. La casa de don Maywa está junto a Makulirumi, en la plaza. Por las noches, temprano todavía, alcaldes del barrio y algunos comuneros vecinos, entraban a la casa de don Maywa. [...] Entre copa y copa, don Maywa levantaba su wakawak'ra y tocaba el turupukllay. El cuarto se llenaba con la voz del wakawak'ra, retumbaban las paredes. Los comuneros miraban alto, el turupukllay les agarraba, oprimía el pecho; ninguna tonada era para morir como el turupukllay (1983, T. II, p. 87).

La glosa destaca el arte de don Maywa, lo que llamaba la atención tanto de autoridades como de comuneros. En su capacidad artística, el turupukllay resonaba aún más por su singular fuerza acústica.

En el capítulo IV, Arguedas valora las habilidades en que sobresalen los ayllus de Puquio. En particular, los barrios de K'ollana y Chaupi brillaban en las fiestas por el talento de sus danzantes de tijeras y sus músicos. El autor nos dice:

[...] en el 28, y en las fiestas grandes, K'ollana y Cahupi ponían en las calles a sus dansak's. En todas las esquinas y en las plazas, los dansak's de K'ollana eran dueños. No había hombre para Tankayllu y para taita "Untu" de K'ollana. Tankayllu salía a bailar con Nicanor Rojas de arpista y Jacinto Pedraza de violinista. Su pantalón y su chaleco, espejo y cintura dorada, piñes de todos los colores; sobre la gran montera llevaba un cuerpo de gavlán, con el pico por delante; sus tijeras de acero se oían a tres cuerdas. Cuando Tankayllu salía a bailar, se juntaba la gente de los cuatro ayllus; y cuando entraba al jirón Bolívar, tocando sus tijeras, las niñas y los mistis salían a los balcones (1983, T. II, p. 95).

El Tankayllu es la atracción en el turupukllay, su arte es celebrado por todos los comuneros de los ayllus locales; su talento también llama la atención de los señores. El renombre del Tankayllu motiva una admiración y sitúa la celebración de la danza de las tijeras como un aspecto principal en la fiesta taurina del 28 de julio:

Pero la competencia de los dansak's no era como la de los capeadores. Con los toros era competencia grande, ante todo el pueblo de Puquio y de los distritos. En cambio, cuando el Tankayllu entraba al jirón Bolívar, tocando sus tijeras, las niñas y los mistis se machucaban

en los balcones para verlos. Entonces no había K'ayau, ni Chaupi, ni K'ollana; el pueblo entero, los indios de todos los barrios se alegraban, llenaban la calle de los mistis; sus ojos brillaban mirando la cara de los vecinos (1983, T. II, p. 96).

En el capítulo X de la novela, Arguedas reafirma la calidad del danzante; el episodio se refiere a instantes previos al desarrollo del yawar fiesta cuando las autoridades locales se encuentran en el coso donde se hará la fiesta taurina. Todos construyeron un campo porque ingresaba a la plaza el danzante, “más fuerte que la bulla de toda la plaza, se oyó alto y limpio, las tijeras de acero del Tankayllu” (1983, T. II, p. 176) y los deslumbró con su arte dancístico:

Se callaron un poco, y las tijeras del bailarín sonaron en la plaza, como si estuviera lloviendo acero del cielo. Avanzó hasta el centro de la plaza. Allí le hicieron campo. Y comenzó a bailar para todos los indios de los ayllus, para los comuneros de Puquio entero” (1983, T. II, p. 176).

Para Arguedas, destacar el talento del Tankayllu es un reconocimiento de la importancia del artista como un personaje representativo de la cultura andina, así como de la danza de las tijeras como una expresión de la creación musical de los pueblos de Puquio.

Una lectura de los artículos “La aurora de la canción musical mestiza en el Perú”, “En defensa del Folklore musical andino”, “Notas sobre el folklore peruano”, “El monstruoso contrasentido” y “Apuntes sobre folklore peruano” recopilados en su obra antropológica, nos acerca al pensamiento de Arguedas referido a la necesidad de rescatar las manifestaciones tradicionales de la música y de arte andino ante la amenaza de la imitación y la distorsión.

El artículo “La aurora de la canción musical mestiza en el Perú” (1940) aborda la resistencia cultural de la música andina en la historia del Perú. Para Arguedas, el canto indio nunca perdió su capacidad de expresión artística ni su gran vitalidad, pues se mantuvo a lo largo de los siglos desde la llegada de los españoles.

El escritor explica la condición por la que el canto indio se mantuvo de pie: “cuando viene cargado de toda la fuerza y la belleza del paisaje donde ha nacido, el canto llega más hondo al espíritu del hombre” (2012, T. 1, p. 270). Dada su vitalidad y poder expresivo, el canto indio se filtró en la lengua y el espíritu españoles; a pesar de la imposición de la cultura, la religión y las instituciones de los conquistadores, la música indígena no perdió su capacidad artística.

Arguedas sostiene que en el idioma español:

[...] más que en ningún otro, vivían, con ardiente energía, las virtudes de su raza. El canto indio, perseguido y condenado por la Iglesia, llegaba de los montes, de las bocacalles, de las plazas, y hasta del coro de los templos, como la voz de la tuya, del chiwako y de todos los pájaros que cantaban desde las cruces que los españoles clavaban en el techo de las casas, desde los árboles que plantaron en los patios, en las plazas y en los cementerios (2012, T. 1, p. 271).

La política de invasión y destrucción de la cultura del Tahuantisuyo no logró acallar la música india, ya que, en todas las comarcas del mundo andino, se entonaba y se escuchaba, en un amplio espacio de difusión que alcanzaba a todas las regiones geográficas. Los españoles sintieron el impacto del poder del canto indio:

Y en el canto indio que oían en todos los caminos, y en los pueblos desde el anochecer, sentían la fuerza y la belleza de la tierra nueva conquistada; de los crepúsculos que doraban las montañas bajo cuya sombra hicieron su residencia; de los ríos llenos de montes de retama; de la soledad y el viento que oprimían el pecho en la puna grande (2012, T. I, p. 271).

Es importante el análisis de Arguedas sobre la indianización del alma del conquistador español y de la religión invasora, ya que permite apreciar la capacidad de resistencia de la cultura andina y su influencia en el proceso de contrarrespuesta al poder español. El autor nos dice que “el canto indio fue infiltrándose en el alma de los españoles” y que, en la

empresa de conquista y avance que los españoles desarrollaron, ese canto los invadió con plenitud:

A medida que el paisaje hería más hondo la sensibilidad de los invasores, indefensos ante la inmensa belleza del Ande, porque eran españoles de la época del romance, el canto indio, oído a lo lejos, iba siendo, cada vez más, la expresión de la propia inquietud que invadía sus espíritus, ante el paisaje en que habían fijado su nueva y definitiva residencia. Esa fue la aurora del canto mestizo (2012, T. I, p. 271).

A pesar de ser muy dura la política colonial de buscar destruir el arte, la música, las costumbres y las tradiciones de los indios, y del desprecio a las expresiones nativas que ello trajo consigo, la cultura aborígen se mantuvo vigente y pervivió a través de los años. Luego de varios siglos, esta nueva nacionalidad que “ya son mayoría y dominan en todos los aspectos de la vida social y económica” (2012, T. I, p. 272) representa un nuevo horizonte en la cultura peruana, factor fundamental para dirigir sus nuevos destinos.

Entre aceptar la deformación del folclor o velar por la conservación de su esencia y sentido vital, Arguedas siempre se inclinó por la segunda opción. Una clara muestra de esta actitud se encuentra en el artículo “En defensa del Folklore musical andino” (1944), en el que expresa su punto de vista sobre la música india que canta Ima Súmac.

El novelista parte de conceptos bien definidos sobre los criterios con los cuales se debe apreciar y valorar la música tradicional y advierte de los peligros o extremos a los que se puede llegar si se dejan de lado dichos criterios. Así, considera que las canciones del folclor de los pueblos “no pueden ser interpretadas por gente extraña” (2012, T. 1, p. 383), lo que implica la necesidad de un sentimiento e identificación arraigados en el mundo andino. Por ello, frente a una aproximación externa de personas que carecen de esa pertenencia a dicho



universo, “sólo el artista nacido en el pueblo, el que heredó el genio del folklore, puede interpretarla y transmitirla a los demás” (2012, T. 1, p. 383).

La apropiación del arte musical del mundo indígena por personas cultas del espacio urbano puede ser distorsionante de los valores de la música ancestral de los pueblos y es lo que sucede con la cantante Ima Súmac, cuya interpretación de la música india es solo un “espectáculo” y una “deformación pura”:

Los agudos que lanza en forma totalmente libre, sin relación alguna con el género de la música que canta y sin que estén inspirados por ningún sentido interpretativo u otro concepto musical íntimo, convierten a los cantos indios en piezas sin filiación folklórica posible y sin valor musical propio (2012, T. 1, p. 384).

Arguedas discrepa de esa práctica y considera que se degrada la música indígena al reducirla a un “sentido superficial, frívolo y cotidiano” (2012, T. 1, p. 384).

No solo fue constante la preocupación de Arguedas sobre la conservación de las raíces del arte musical andino, sino que criticó a las autoridades oficiales encargadas de velar por la autenticidad de las expresiones artísticas, musicales y culturales del país. Los artículos “Notas sobre el folklore peruano”, “El monstruoso contrasentido” y “Apuntes sobre folklore peruano”, publicados en junio de 1962 en *El Comercio*, abordan la importancia de la originalidad en el arte y la música frente a la imitación y la inautenticidad que buscan distorsionar la esencia y el verdadero sentido de las creaciones de la cultura india y mestiza. Los artículos, igualmente, hacen ver el interés de Arguedas por tratar de problematizar asuntos relacionados con la difusión y recepción de las expresiones culturales del mundo andino en el espacio urbano.

El autor llama la atención sobre la pérdida del verdadero valor de las expresiones culturales nativos en el seno de la capital limeña, pues la música, la danza y las artes plásticas tradicionales han logrado notables difusión en la ciudad, pero han sufrido “perturbaciones y transformaciones”. El novelista aclara que este proceso ha llegado al peligro de caer en “falsificaciones”, que, debido al desconocimiento, la ausencia de intervención de parte del Estado y a la falta de sensibilidad, alcanzan a reemplazar a las expresiones artísticas auténticas.

Arguedas analiza las razones por las cuales se ha logrado una amplia difusión de la música y del arte andinos en la capital, lo que reside básicamente en la revaloración de las expresiones tradicionales después de un proceso de reconocimiento de su carácter nacional y representativo: las clases cultas con la influencia que tienen sobre las élites y el poder en el Perú pasaron de sentir una curiosidad a un interés, entusiasmo y admiración por las manifestaciones de la cultura andina que devino en una apreciación o dignificación de lo que antes despreciaban por ser propio de los pueblos nativos del país. De esta manera, en los compositores y músicos eruditos, se expresaba un sentimiento andino que se apoderaba de sus composiciones por la familiaridad de estos con dicho material. Fue así como se abrió los ojos a una verdadera valoración de nuestras expresiones artísticas.

El análisis de este proceso revela los conceptos equivocados con que se juzgaban las manifestaciones artísticas de la cultura andina. Sobre este punto, Arguedas sostiene: “Las artes indígenas eran menospreciadas porque se menospreciaban a sus autores, porque se les consideraba incapaces de crear nada que tuviera valor” (2012, T. 5, p. 356). Se trataba de un “contrasentido” por creer que el “arte incaico” era el único que debía considerarse como representativo del mundo andino y no las expresiones indígenas y mestizas actuales porque no constituían una “continuidad” y, además, porque la transformación, el estilo y las técnicas

que introdujeron produjeron una “ruptura esencial en el espíritu” del hombre andino. Arguedas considera que ello es un juicio equivocado, ya que “en ciertas artes, como la música y la danza, el post-hispánico es más rico y vasto que el antiguo, porque asimiló y transformó excelentes instrumentos de expresión europeos, más perfectos que los antiguos” (2102, T. 5, p. 356).

El escritor demuestra que este juicio errado hizo que varios artistas, intérpretes y compañías estilizaran sus trajes presentándolos con rasgos incaicos para ser más “auténticos” renunciando a su vestimenta típica. Se creía absurdamente que “si se toman las formas y tipos de ornamentación indígenas actuales, los objetos nacerían desprestigiados. Lo incaico tiene un alto prestigio, lo indio está aún cargado del menosprecio de todas las demás castas” (2012, T. 5, p. 357). Para el novelista, es necesario marcar la diferencia entre el arte original y la falsificación: “Hay siempre un abismo entre el original y la imitación y mucho más profundo el abismo que media entre la imitación estilizada, premeditadamente deformada, y el original” (2012, T. 5, p. 357).

En la afirmación y consolidación del arte tradicional y del folclor musical, es importante la función de los cantantes vernaculares y grupos musicales que transmiten, a través de sus letras, música y espectáculo, la esencia del mundo andino. Para Arguedas, los “Jilgueros del Hualcán” y el “Gorrión andino” encarnan las características peculiares de los huainos o “chuscadas” de Áncash.

La vitalidad del arte y la música de los pueblos indios del Perú es, igualmente, un núcleo temático en la novelística de Arguedas, en particular, considerando el proceso de migración y el cultivo de las expresiones musicales andinas en la urbe. Al igual que en su obra antropológica, Arguedas también representa el proceso de migración de los indios a la capital limeña en *Yawar fiesta* y en el poema “Tupac Amaru Kamaq Taytanchisma”.

Refiriéndose al impacto de las carreteras en la vida de los indios, nos dice que “por todos los caminos nuevos, bajaron a la capital los serranos del norte, del sur y del centro”, por lo que se produjo un acontecimiento de carácter histórico: “Después de seiscientos años, acaso de mil años, otra vez la gente de los Andes bajaba en multitud a la costa” (1983, T. II, p. 126).

En ese proceso de migración masiva a la capital, la composición social era variada, pues “los serranos indios, medio mistis y chalos bajaban de la altura, con sus charangos, sus bandurrias, sus kirkinchos y su castellano indio; comparaban o se apoderaban de algunas tierras próximas a la ciudad” (1983, T. II, p. 126), es decir, que los indios bajaban con su música y la instalaban en las ciudades donde llegaban, por ejemplo, en Lima.

En el nuevo escenario de la capital limeña, los migrantes del ande mantuvieron su cultura, sus valores y su música:

Y en sus casas, en sus ramadas defendidas por cercos de adobe, alumbradas por lamparitas de kerosene, como en Puquio, en Aucará, en Chalhuanca, o en Masma o en Huancavelica, los serranos hacían fiestas con huayno y bandurria, con arpa y quenás. En las fiestas grandes, 28 de julio, Carnavales y Año Nuevo, alquilaban los jardines particulares que hay en los barrios nuevos, alquilaban orquestas de jazz; y de cien, de doscientos, llenaban los rings de baile de esos jardines; bailaban como chambones el jazz, el tango, la rumba. Al final, hacían callar la orquesta, y con arpa, guitarra, bandurria y canto, llegaba el huayno, la voz del charango y de las quenás, El canto de la sierra, en quechua o en castellano, el alma de las quebradas, de la puna y de los ríos, de los montes de retama, de kiswar y de k’ëñwa (1983, T. II, p. 127).

Los pasajes citados reafirman los puntos de vista de Arguedas expuestos en sus artículos centrados en el estudio de la migración andina. En nuevos contextos de la urbe, los indios se sentían como si estuviesen en sus lugares de origen, cantaban sus propias canciones, mantenían sus bailes tradicionales, acompañados de sus propios instrumentos musicales, y cantaban en su idioma nativo o en castellano, teniendo siempre presente el universo andino.

## 2.2. El huaino y los géneros musicales

La caracterización, clasificación y ubicación geográfica del origen y desarrollo del huaino fue objeto de un estudio muy detallado por Arguedas en diferentes artículos, ensayos y prólogo; en ellos, muestra el interés por el estudio de este género musical.

En su artículo “La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético” (1940), aborda el tema de la importancia del huaino como canción popular, colectiva y anónima de la cultura mestiza e india. El autor relaciona este género musical con los elementos de la cosmovisión andina, con los apus (montañas), con la naturaleza y con cada uno de los indios, habitantes del Perú. A la vez, define el huaino como “[...] la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido” (2012, T. 1, p. 277).

El escritor aclara que, en sus inicios, el huaino fue anónimo; además, en sus versos, se expresaban el corazón y los sentimientos colectivos de los pueblos. Por ello, centra su estudio en el cambio y evolución que se observa en este género musical, ya que “[...] hay algo que es fundamental: la música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre” (2012, T. 1, p. 277).

Arguedas observa que el huaino es un género musical capaz de mantener su pureza musical, tiene resistencia para mantener los rasgos melódicos y, a la vez, muestra su capacidad para asimilar los cambios en el contenido, sin trastocar su pureza melódica. Atribuye estas mismas características a sus autores indios y mestizos: “El indio y el mestizo de hoy, como el de hace cien años, sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y de todas sus emociones” (2012, T. 1, p. 277).

En relación con otros géneros musicales, Arguedas sostiene que el yaraví es “un género de música popular enteramente distinta a diferencia del wayno”, ya que pertenece a un pueblo mestizo más diferenciado del indio, que es el pueblo de Arequipa. Arguedas precisa que el yaraví se canta, pero no se baila, a diferencia del huaino. Igualmente, otro género mestizo es la muliza, que pertenece a “los pueblos mineros y campesinos del centro del Perú”. Para Arguedas, el huaino, por sobre el yaraví y la muliza, es un géneroailable que se convierte en el canto del espíritu del pueblo indio y mestizo.

Con el mestizo alcanza un singular desarrollo el huaino popular y, al mismo tiempo, se hacen evidentes sus autores. Sobre la autoría en la composición del huaino, el novelista y antropólogo sostiene: “Es interesante comprobar cómo en el centro del Perú es donde aparece primero el canto mestizo con firma y de autor conocido” (2012, T. 1, p. 278). Existen factores por los cuales en otras regiones del Perú (el sur) el huaino de autor conocido aparece muy tardíamente, (veinte años después que en el centro). Una de estas causas es la diferencia del ritmo con que se desarrolla el proceso de mestizaje. En ese curso, un factor determinante que precipita el proceso del mestizaje es la actividad económica (comercio y minería).

En el artículo “El wayno y el problema del idioma en el mestizo”, Arguedas establece una diferencia entre el huaino quechua, el huaino castellano y el huaino mixto. El autor considera que el primero “es mucho más bello”, ya que “es aun la versión pura y absoluta del alma del indio y del mestizo” (2012, T. 1, p. 273) y que traduce el sentimiento vital del paisaje andino. Arguedas, no obstante, sostiene que el huaino enfrenta la confrontación entre el quechua y el castellano; desde su punto de vista, el “nuevo indio” apuesta por la expresión idiomática en castellano y opta por incorporar la lengua como parte de su desarrollo cultural.

Por ello, cree que el castellano es la alternativa del indio y que el quechua no podría alcanzar el nivel de difusión del idioma de Cervantes.

Para el autor, la preferencia por el castellano es inevitable, pero lo mejor es llegar a él a través del quechua y de una enseñanza que viabilice un adecuado conocimiento de la lengua española. A pesar de que el proceso de conocimiento y uso del castellano sigue un curso indetenible, el novelista hace ver que, frente al surgimiento del huaino castellano con letra de autor conocido, “el wayno quechua es incomparablemente más bello”. (2012, T. 1, p. 275).

En el prólogo que escribe Arguedas para presentar la importante colección titulada *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1949), basada en el folclor de Cuzco, Apurímac y Ayacucho, precisa el origen del huaino, su difusión, el contenido temático que desarrolla, los términos con los cuales alterna en la música regional y su experiencia personal con relación a dicho género musical.

Arguedas considera que el huaino es “universal” en los pueblos del sur y del centro. Añade que es de origen precolombino y que expresa “todos los grados del mestizaje cultural en el Perú”. El estudioso del mundo andino nos explica que hay diferentes cantos y bailes de acuerdo con cada fiesta, actividad, ceremonia, etc., y que “las demás fiestas comunales o privadas se celebran finalmente cantando y bailando el huayno” (2012, T. 2, p. 184). Este baile se caracteriza porque “es la danza en que se vuelca libremente el regocijo y la voluptuosidad popular, y la que recoge la inspiración del pueblo quechua en todos sus matices” (2012, T. 2, p. 184).

Considera Arguedas que el término “huaino”, varía su denominación según las áreas musicales del Perú. Así, el baile que también es conocido como “k’aswa” en Cuzco y Ayacucho; en su amplitud, llega a los Andes del Norte; en Amazonas y Moyobamba, la denominación “cachua” designa al baile predilecto del pueblo. En el prólogo, el escritor explica que la traducción de los textos al castellano “el recuerdo del paisaje y la música de cada huayno me auxiliaron con doble virtud: abriendo las puertas de la imaginación y conservándola dentro del más puro e incorruptible espíritu quechua” (2012, T. 2, p. 184). Sobre el valor que pueden representar los textos en castellano a los lectores, sostiene que, dada su experiencia de ser bilingüe coordinado, “pueden llevar al lector hasta el mundo íntimo del pueblo quechua” y que la fluidez del castellano “puede equivaler en muchos puntos a esa virtud difusa y penetrante de las lenguas primarias” (2012, T. 2, p. 186).

La obra narrativa de Arguedas nos muestra la fuerza expresiva del huaino en sus diversas formas musicales, así como la vitalidad de otros géneros, como el harawi, el kacharpari, el ayataqui, el carnaval, etc. En *Diamantes y pedernales*, Arguedas precisa la diferencia de la música de los pueblos del ande: “La música de los pueblos fruteros del “interior” era distinta que la de ese pueblo grande y frío, horizonte abierto, donde las montañas altas se veían lejanas, en brumosa cadena” (1983, T. II, p. 14). La relación entre la naturaleza y la música es un aspecto relevante en dicha novela. El personaje principal es un arpista, Upa Mariano, que llega a un pueblo donde existen músicos de gran calidad y creatividad para componer los huainos y cantos con los que amenizan sus fiestas patronales y festividades comunales. El narrador nos da a conocer cómo logran los arpistas del pueblo de Alk’amare crear nuevas melodías. Estas son tomadas de la naturaleza, el río dicta a los



músicos las nuevas melodías que ejecutarán en la fiesta del pueblo. De esta forma, se deja en evidencia la unificación del hombre con la naturaleza viviente.

### **2.3. Fiestas patronales y fiestas agrarias**

La diversidad de géneros musicales, fiestas religiosas y ritos relacionados con la actividad agrícola en el mundo andino resulta impresionante. Uno de los hombres que vive, asimila este universo, expresa y valora el arte andino es el propio Arguedas. Una selección de sus artículos analiza las características de esta variedad de expresiones artísticas.

El artículo “El carnaval de Tambobamba” (1942) explica la especial relación entre el carnaval y su contexto geográfico. Para el novelista, este género musical es propio de lugares caracterizados por la pujanza de sus habitantes, su fuerza, coraje y valentía, como los pobladores de Apurímac.

Arguedas describe la singular geografía de Apurímac, donde sobresalen el río, los cerros, las quebradas y el rumor de la naturaleza; en ese universo, se escucha el canto del río que recorre la amplia geografía del lugar:

No se ve el río, pero su canto grave y eterno lo cubre todo. Y está en el corazón de los hombres que viven en la quebrada, en su cerebro, en su memoria, en su amor y en su llanto; está bajo el pecho de las aves cantoras que pueblan los maizales, los bosques y los arbustos, junto a los riachuelos que bajan al gran río, está en las ramas de los árboles que también cantan con los vientos de la madrugada; la voz del río es lo esencial, la poesía y el misterio, el cielo y la tierra, en esas quebradas tan hondas, tan bravías y hermosas (2012, T. 1, p. 354).

El autor ofrece datos informativos sobre el carnaval como la mayor expresión de la música andina, su origen incierto, los instrumentos musicales usados en su ejecución y las diferencias en sus formas dancísticas:

El carnaval es la fiesta más grande de los pueblos indios peruanos. No conocemos bien su verdadero origen. Pero tiene sus danzas propias y su música propia. Y es la más hermosa música de todo el folklore peruano. Debe tener un lejano origen indio puro; porque en el norte, en el centro y en el sur la música del carnaval tiene un genio común. Las danzas son distintas en cada región, casi en cada pueblo; pero la música y los instrumentos en que la tocan es universal: el pinkullo y la tinya. El mestizo toca el carnaval en guitarra (2012, T. 1, p. 354).

Para Arguedas, en Apurímac el carnaval “cobra todo su esplendor musical”, lo que se relaciona con un posible origen chanka, ya que es “música bravía, guerrera, trágica y violenta como el cauce del gran río; misteriosa y triste como la orilla inalcanzable del Apurímac” (2012, T. 1, p. 365). En el mes de febrero, cuando la lluvia es indetenible, se producen grandes torrentes llenos de furia que llegan al río cuyo rumor se hace bronco:

En estas noches, cuando la voz del río suena con su máximo poder, en todos estos pueblitos de la quebrada, prendidos sobre el abismo, salen a cantar y a bailar el carnaval, el canto guerrero, que es como la ofrenda al río crecido y terrible, al cielo agitado y a la noche lóbrega (2012, T. 1, p. 355).

El carnaval de Tambobamba es triste y su contenido trata sobre la muerte de un tambobambino arrastrado por las aguas del río y cuya tinya, charango y quena están flotando, ante la dolorosa contemplación de su amada, quien llora al otro lado de la orilla. Arguedas comenta que el carnaval se canta sin descanso con angustia y que le gustaría cantarlo “oyendo la voz del gran río, confundido en este canto que es su fruto más verdadero, su entraña, su imagen viviente, su voz humana, cargada de dolor y furia” (2012, T. 1, p. 356).

Entre los textos que abordan el tema del carnaval, tenemos el artículo “Carnaval de Namora” (1941). Arguedas realiza una comparación entre el carnaval de Ayacucho y el de Apurímac y Cajamarca. Las diferencias más notorias para el escritor es que la música del carnaval de Cajamarca sigue siendo india, pero la letra es cambiada por un “sonsonete que

repiten millares de voces cambiándole siempre la letra; es un sonsonete de carnaval, que recuerda mucho al gran carnaval de los pueblos indios de Ayacucho y Apurímac” (2012, T.1, p. 309). Las letras del carnaval de Namora –afirma– son un poco deslucidas y sin vida debido a que son letras repetitivas.

En el artículo “La fiesta de la Cruz. Danza de los ‘Sijllas’” (1941), Arguedas describe la fiesta de la Cruz que se realiza en los pueblos del Vilcanota en el Cuzco el 3 de mayo. Es interesante la información que brinda Arguedas sobre las características, desarrollo y sentido de dicha fiesta y, en particular, de la danza de los sijllas que es el atractivo principal de la festividad. El novelista explica que la Cruz, además de ser un símbolo del sincretismo religioso en el mundo andino, nunca falta “en la cumbre de los cerros que protege a los pueblos” (2012, T. 1, p. 319). De enorme tamaño, suelen estar hechas de eucaliptos o de sauce y están clavadas sobre el suelo o en un altar.

Como afirma Arguedas, la cruz tiene un especial significado para los pobladores:

Desde las abras lejanas, el viajero que se aproxima a su pueblo divisa la cruz calvario sobre el cerro, seña y auki de su tierra nativa y sentirá ya casi toda la alegría de ver a su propio pueblo; porque la gran cruz es el símbolo y la muestra del pueblo mismo; para eso la subieron hasta la cumbre (2012, T. 1, p. 319).

Arguedas precisa que la cruz está en los caminos, en los puentes, en el tejado de las casas, sobre las abras y en las iglesias como es natural, porque “la fiesta de la cruz es una de las más grandes, y es la fiesta universal en toda la sierra peruana” (2012, T. 1, p. 320). La veneración de la cruz se realiza el 3 de mayo con la misa en la que el cura local bendice las cruces de los pueblos lugareños en medio de “danzas, fuegos artificiales, bandas de músicos, banquetes y corridas de toros” (2012, T. 1, p. 320).

La danza es el centro de atención en la fiesta de la cruz. Sobre este punto, Arguedas analiza el origen de las danzas, su desarrollo y su importancia en la cultura precolombina:

El Perú es millonario en danzas populares. Casi todas estas danzas tienen origen precolombino, pero muchísimas aparecieron después de la conquista. Cuando llegaron los españoles al Perú, se sorprendieron ante la extraordinaria variedad de danzas y de los bailes nativos. La nobleza imperial y el pueblo tenían en la danza la oportunidad suprema de expresar su máxima capacidad artística, su emoción y su fervor por la belleza universal; la danza, era aún mítica, era la ofrenda apasionada y la más noble que los príncipes y el pueblo podían hacer a los dioses; pero también era el medio más directo y expresivo de interpretar la creación artística (2012, T. 1, p. 321).

En el curso evolutivo que siguen las danzas desde la llegada de los españoles, el autor señala que, dado el sometimiento, esclavitud, servilismo en que se hallaban los indios respecto del conquistador español, esas circunstancias “le inspiraron decenas de danzas con las que pudo vengarse, con las que pudo escarnecer a sus opresores y ponerlos ante la mofa de todo el mundo” (2012, T. 1, p. 321). Una de ellas es la danza de los “Sijllas”, en la que se ridiculiza a la justicia española y republicana, y donde los indios con la vestimenta típica del juez, sus libros y códigos, y con el látigo bailan acompañados de la música del arpa, violín, mandolina y quena. Los danzantes lucen máscaras que retratan los rostros de los españoles en sus más variadas expresiones físicas y faciales con rasgos grotescos: “todos rostros que provocan la risa violenta e irresistible de los transeúntes y los espectadores” (2012, T. 1, p. 321).

Son escenas que causan jocosidad, ya que los “jueces” danzan en coro buscando atrapar a cualquier persona que asiste a la festividad para tratarlo como si fuese un “delincuente”. Bailan alrededor del “ajusticiado” y lo golpean dando librazos y latigazos. De esta manera, los indios retratan y se burlan de los jueces que, a lo largo de la historia colonial y republicana, dictaron en contra de ellos sentencias injustas y los sometieron a todo tipo de castigos.

Cuando Arguedas estuvo en el Cusco pudo conocer diversas expresiones culturales, rituales y artísticas de diferentes pueblos. El artículo “La danza de los sicuris” (1943), explica

la valoración de la citada danza puneña, que conoció mediante la presentación de un grupo de danzantes que llegaban al Cusco procedentes de Puno.

El sicuri, “flauta de Pan doble” (o zampoña), es un instrumento de notable complejidad cuya ejecución constituye un espectáculo: “... cada instrumento representa una flauta de órgano, y diez o quince indios tocando sicuris forman una orquesta, un órgano impresionante en que cada flauta está tocada por un artista, por un ser viviente y excitado de violenta sed de danza y embriaguez” (2012, T. 1, p. 368). Es propio de Altiplano y se ejecuta en grupo, por lo que “es instrumento de las fiestas y las danzas más grandes e importantes” (2012, T. 1, p. 368).

Arguedas señala que el término “sicuri” procede de la voz “sijwa”, que es el “nombre de la especie más alta de paja brava o ichu; el sijwa es la paja que más suena cuando sopla el viento; sijway es un infinitivo onomatopéyico que significa silbar como la paja alta de la puna” (2012, T. 1, p. 368). El término se refiere tanto al instrumento musical como al danzante que lo ejecuta. La música del sicuri es tocada por los bailarines que forman una orquesta que contagia de emoción a quienes la escuchan, la voz de los sicuris alcanza tal sonoridad que dan la impresión de que “el tono del viento de las grandes alturas hubieran sido encadenados y dominados” (2012, T. 1, p. 369).

El estudio del sicuri lo lleva a Arguedas a valorar la riqueza artística y musical de Puno, que se caracteriza por su diversidad de danzas indias, variedad de disfraces, vestidos y adornos. El escritor destaca la participación de los grupos musicales de Puno que se trasladan a otras regiones del Perú para estar presentes con su arte en las procesiones y las fiestas locales. Por otro lado, el autor sostiene que el origen de la danza tiene una procedencia

española, la que se bailaba como variantes de los “morenos” o “negros”, que fueron después imitados por los indios acompañados de los sicuris.

También explica que los trajes que lucen los sicuris, que sobresalen por ser lujosos y bordados con hilos de oro y plata, con piedras brillantes, guardan relación con los trajes de luces de los toreros. En particular, el sicuri original es la “imagen de una sota de oros del naipe español”; no obstante, en el proceso de asimilación de otras influencias, se han incorporado personajes que pertenecen a otras danzas. En lo musical, la zampoña y el bombo acompañan a los sicuris que, en conjunto, bailando y tocando, ejecutan un huaino del Altiplano.

Un punto que aborda Arguedas a propósito del estudio de la danza de los sicuris es la “nefasta libertad de mezclar personajes de unos bailes con los de otros” (2012, T. 1, p. 371), lo que ha deformado la esencia del arte musical y el relajamiento de las formas ancestrales; a ello se suman los cambios que introducen las carreteras y los adelantos de la modernidad. En ese nuevo proceso, el indio trata de adecuar los elementos musicales y “adultera los disfraces, mezcla los personajes de las danzas” (2012, T. 1, p. 371). En ese sentido, el autor explica que los sicuris se han mezclado con los “diablos”, que se incorporaron en la fiesta de la Virgen Candelaria a partir de la intervención de un grupo de obreros que quiso solemnizar de ese modo la celebración.

Entre los ensayos sobre las fiestas patronales y regionales del Perú, resalta el texto de Arguedas “Fiesta en Tinta” (1940). Este ensayo trata sobre la fiesta que se desarrolla el 27 de agosto en ese pueblo de Cusco y describe lo fervoroso de las fiestas indias celebradas en los pueblos del ande. Particularmente, el texto aborda el tema de las fiestas andinas en que

destaca el rol que cumplen los *waynas*, hombres solteros, que al tocar la flauta con mucha altivez y orgullo demuestran su habilidad en la ejecución de este instrumento de viento. La flauta les permite ejecutar melodías con tonos de liberación y de dominio absoluto del valle de Vilcanota. Al respecto, Arguedas nos dice:

En pandilla de tres, hasta veinte que les permite ejecutar melodías, caminando altivos, entran a la plaza por las cuatro esquinas. Todos tocan flauta, como anunciando que son libres; caminan más rápido en la plaza, y con más orgullo; cruzan entre las vendedoras de chicha, mirando alto; llegan a las tiendas de las esquinas, y entre ellos solos, los *waynas* se convidan cañazo (2012, T. 1, p. 289).

Arguedas menciona que, en los ponchos de los *waynas*, aparecen “en fondo negro, gris o blanco, anchos pallays, con figuras de pájaros, de venados y de las flores más hermosas del campo, en verde, rojo y azul” (2012, T. 1, p. 289). El autor rescata el carácter del indio en un contexto festivo en el que se vinculan los años de su opresión y sufrimiento con tiempos de libertad y de denominación india. En esta fiesta, no participan los señores principales, los *mistis* solo miran de lejos. Los *waynas* no están solos, los acompañan las *pasñas*, mujeres solteras, indias ataviadas con sus mejores prendas, ornamentadas con los colores más vivaces que rodean al valle, flora y fauna, decoran las polleras multicolores. Arguedas destaca las características del vestuario auténtico de las *pasñas*, a diferencia de los *waynas* que ya llevan algún elemento mestizo:

Su elegancia, la hermosura de sus vestidos, es mucho más india y más noble. Paradas junto a las *mak'mas* de chocha, envueltas en sus *llikllas* verdes, rojas o negras, con sus monillos de castilla o de bayeta bien ceñidos al cuerpo, y sus faldas largas de bayeta, hasta quince polleras unas sobre otras; y anillos de plata en los dedos; tupus antiguos o prendedores de plata, en forma de paloma o de pavo, sujetando la *liklla*; con su monteras redondas, negras, ribeteadas con cinta azul y algunas flores bordadas en la copa; descalzas (2012, T. 1, p. 289).

La fiesta se apodera de la plaza y todos bailan siguiendo la música de las flautas. La emoción contagia a los participantes y con la llegada de la noche alcanza su mayor expresión:

“el baile es más loco. La plaza está llena de indios que bailan y cantan como desesperados”; la fiesta se traslada a las calles y todos bailan en “pandillas”. El huaino sigue siendo la música de la emoción colectiva: “Como hace cuatro siglos, cinco siglos, el wayno es la fuerza, es la voz, es la sangre eterna de todas las fiestas del Perú de Ande” (2012, T. 1, p. 290). En la fiesta de Tinta, wayna y pasña se unen en el canto y el baile frenético al ritmo del huaino. La música y el huaino actúan como artífice de la algarabía y unión de los indios en una fiesta que celebra el dominio de los valles del Vilcanota.

Una actitud crítica sobre las características de las danzas que se desarrollan durante la fiesta del Señor de la Caña en el norte del Perú es expuesta por Arguedas en el artículo “El valor documental de la Fiesta de la Caña. Las danzas andinas” (1942). En el texto, se aprecia el juicio crítico del autor que incide en los siguientes aspectos: la forma como se desarrollan las danzas, una cierta pérdida del sentido artístico de determinadas danzas, la indiferencia frente al arte de los participantes, el desarraigo de los indios que, al haberse alejado de sus pueblos de origen, pierden identificación con las expresiones musicales tradicionales; asimismo, observa la distancia y la falta de vínculo del indio emigrado que se va a trabajar a la hacienda o es jornalero y ha empezado a desligarse de su origen y tradición ancestral.

Arguedas describe la fiesta como un espectáculo en el que participan “más de cincuenta conjuntos de bailarines” haciendo una fila que cubre varias cuerdas, donde hay una variada y disímil composición musical que carece de armonía y uniformidad:

Es una corriente polícroma, frenética, contradictoria e impresionante de danzarines auténticos e improvisados, de verdaderos conjuntos del corazón de la sierra y de torpe gente disfrazada que baila sin ton ni son; de “diablos” costeños que danzan con lujuria, de zapateadores emponchados y de espuela, de “chunchos” y “negros”; un gran tumulto informe que danza al compás, cada cual de música distinta, tocada a todo vuelo o al mismo tiempo en toda clase de instrumentos indígenas y modernos (2012, T. 1, p. 363).



En particular, Arguedas menciona cuatro grupos de danzarines: los “diablos”, los “aradores”, los “cóndores” y los “ingas”. Los “diablos” lucen enfurecidos, preceden a la comitiva y se abren el paso en las calles: “vestidos de caballeros españoles antiguos o con túnicas bordadas, cubierto el rostro con hermosas máscaras, se lanzan sobre el público a grandes saltos y restallando los zurriagos gritan con voz chillona y son temidos” (2012, T. 1, p. 363). Para el autor, los “aradores” constituyen “un conjunto extraño y original que no he visto en ninguno de los pueblos que conozco” (2012, T. 1, p. 364); la escena que desarrollan simula el trabajo de la siembra, pues tienen una “taklla”, un arado de buey, el “arador” lleva la “taklla” y el “pusak” (el guía) encabeza la escena. La danza recrea la siembra y, de manera imaginaria, “abre” surcos entre la multitud y van “sembrando” frutos.

Arguedas critica el comportamiento de los indios llegados a las tierras del norte como jornaleros que conforman el público; para el escritor, los indios que participan en la fiesta muestran indiferencia y no sienten identificación alguna con el espectáculo de los “aradores” a pesar de su origen indígena, lo que se explica porque el ambiente en que se desarrolla la danza deviene en un contexto exotista. A partir de este hecho particular, el autor elabora una reflexión que le permite analizar el cambio de mentalidad de los indios que pierden parte de sus valores tradicionales cuando ceden ante el desarraigo:

[...] al haber cambiado de ambiente y de indumentaria y en su propio modo de vivir, esos indios cambiaron lo suficiente como para ver azorados esas formas genuinas, las más tangibles en que se muestra la íntima entraña del ser indio, el alma nativa de la que fueron arrancados para ingresar a esta otra multitud de peones, a ese otro torrente igualmente gris y más grande, aunque acaso más seco de espíritu y, en ese sentido, más pobre (2012, T. 1, p. 364).

El grupo de los “cóndores” viene del pueblo de Chuyuguay y está conformado por indios cuya vestimenta comprende “pantalón negro de bayeta y camisa de tocuyo blanco, calzados con gruesas ojotas de llanta, disfrazados de cóndores por grandes alas de bayeta que se echan a la espalda pendientes de un capuchón que remata en una enhiesta y filuda cabeza de cóndor” (2012, T. 1, p. 365). Los danzarines bailan al compás de un pinkullo y una tinya, y siguen a paso lento un huaino que tiene un sentido guerrero.

Al comentar cómo se desarrolla la danza de los “cóndores” en el norte, Arguedas tiene como punto de referencia las danzas de la sierra, a partir de lo cual plantea una comparación, pues considera que “esos mismos “cóndores” deben mostrarse en su verdadero genio y esplendor”; en cambio, en la polvorienta fiesta del Señor de la Caña “parecen verdaderos cóndores presos entre la multitud, agachados, buscando un instante para levantar el vuelo y fugar de ese río absurdo y mezclado de comparsas” (2012, T. 1, p. 365).

El cuarto grupo es el de los “ingas”, que proceden de Otuzco, y tienen una singular vestimenta que los presenta con aspecto de entre hombre y mujer: “Llevan un disfraz extraño. Varias polleras superpuestas y cada vez más cortas. [...] estas polleras superpuestas de los “ingas” parecen una fea caricatura del hermoso traje de las pasñas kechwas de la región imperial; dan a los “ingas” un dudoso aspecto entre hombre y mujer, les abulta el vientre y reduce el busto con risible exageración” (2012, T. 1, p. 366).

Al novelista le llama la atención la representación grotesca y caricaturesca de los “ingas”, cuadro al que se suma la participación del “cuzco”, personaje harapiento que parece un duende venido a la sierra de la selva. De esta manera, el conjunto deviene en “ingas” grotescos y deformes. El escritor especula que dicha representación grotesca podría haberse

creado en los tiempos coloniales “acaso como la expresión de un superviviente rencor por las conquistas kechwas o bajo la inspiración de los conquistadores” (2012, T. 1, p. 366).

El artículo “Ritos de la siembra” (1941) aborda el significado del ritual en la siembra en los pueblos del Cusco cercanos al río Vilcanota. El artículo, igualmente, nos lleva a valorar la conservación de una tradición campesina y el vínculo del hombre con la tierra, ya que la modernidad, el ferrocarril y la carretera no han afectado la conciencia campesina, a pesar de que se podría pensar que los misterios, la grandeza y la relación del campesino con la naturaleza acabarían con la influencia de la máquina y el avance tecnológico.

Al respecto, Arguedas valora la vigencia de la tradición ancestral en el mundo andino:

Pero, por lo menos, hasta ahora, no parece haber influido muy hondo en la conciencia del campesino indio. Los hacendados viajan y recorren sus propiedades en automóviles, pero los colonos, la gente de la hacienda, sigue ofrendando a la tierra, sigue dirigiéndose a ella como a una madre bondadosa; en la cosecha y en la siembra todavía la llaman con la voz antigua de los cantos rituales para que no deje de ser pródiga y misericordiosa con sus criaturas (2012, T. 1, p. 306).

El escritor señala que la siembra es una actividad en la que el ritual se presenta desde su inicio y donde la participación de los campesinos es fundamental. En los meses de siembra, el “yachak” o el guía con una voz aguda y penetrante canta una melodía que es repetida por los demás campesinos.

Es interesante la explicación que hace Arguedas sobre las canciones que animan la faena, su carácter espontáneo y sobre el aspecto creativo que singulariza al guía:

Los guías improvisan en el instante el canto y la letra; la letra contiene una imploración a la tierra para que reciba con buena voluntad la semilla que se acaba de enterrar, para que la haga germinar con abundancia y en fruto grande; y es alusiva al dueño de la tierra y al nombre de la chacra; la música es también improvisada, dentro del estilo general de estos cantos, pero con variaciones nuevas para cada estrofa. Los guías son muy conocidos en cada pueblo y son

pocos; son verdaderamente maestros, crean la letra y el canto con gran facilidad, y cada vez hacen el lamento más expresivo y distinto (2012, T. 1, p. 306).

La espontaneidad de la letra determina que el contenido de las canciones carezca de una estructura fija. La glosa hace ver el especial vínculo que une al campesino con la tierra, los aspectos del ritual de la siembra y la capacidad creativa de los guías.

El estudioso explica que el canto es sentido en su verdadera dimensión y espiritualidad por quienes pertenecen al mundo andino y no tanto por los forasteros, quienes no llegan a comprender la emoción que comunica el universo animado de los indios. Como parte del desarrollo de los rituales, una vez terminada la siembra, se realiza el *pampachay*, que consiste en llenar una bolsa de lana con productos de la tierra y especies significativas que es enterrada por uno de los campesinos ante la presencia de los otros comuneros que contemplan arrodillados el fin de la siembra.

El estudio de los ritos de la siembra realizado por Arguedas se complementa con los trabajos sobre los ritos de la cosecha. El artículo titulado “Ritos de la cosecha” (1941) parte de la experiencia del autor en su recorrido por pueblos del Cusco. Arguedas describe las diferentes fases del ritual de la cosecha, las cuales varían significativamente considerando si la cosecha se realiza en una propiedad para la que los campesinos trabajan o si tiene lugar en modestas viviendas, donde solo se cumple con una parte del ritual.

De acuerdo con el escritor, estos ritos tienen una mayor complejidad, proceden de los tiempos imperiales y la emoción es contagiante entre los participantes:

Los ritos de la cosecha son aún más complicados que los de la siembra. La supervivencia de los ritos imperiales es extraordinaria en esta región del Cuzco. La cosecha es todavía una gran fiesta; su escenario son los campos de trigo y maíz, toda la quebrada; las eras son el centro palpitante de estas fiestas. Y en el mes de mayo, mes de cosecha, los pueblos están casi vacíos,

las escuelas sin alumnos, las obras particulares escampan por falta de indios braceros. En cambio, las eras de trigo y maíz hierven de gente, todo el campo está henchido de cantos, de gritos de alegría, de un rumor constante de fiesta (2012, T. 2, p. 323).

Teniendo como marco un límpido cielo, un sol fulgurante, “los cantos de cosecha suben al cielo, dulces y agudos; envuelven toda la quebrada”. La cosecha se desarrolla en dos partes. En la primera, luego de que el propietario anuncia el día de la cosecha, hace trasladar a la chacra chicha, aguardiente y coca; el dueño espera a los trabajadores que son recibidos como “invitados”; el primero en llegar será el “Ccollana”, quien se encargará de dirigir el ritual de la cosecha. El canto que se entona es llamado “El jaychaya”, cuyo verdadero significado ya no se reconoce, pero que sirve para entonar la música e impulsar las acciones de la cosecha.

El “Ccollana” alza los brazos al cielo y agradece a la madre tierra por haber hecho germinar la semilla, llama a los cerros y canta el *jaychaya*, que luego repiten los segadores. Sobre las características de este canto, Arguedas señala:

[...] no es un canto, en el sentido que tiene la canción en todas las lenguas del mundo; como los cantos nocturnos de la siembra, es un alarido que lleva la vibración de la sangre, el regocijo casi primitivo del hombre cuando cosecha directamente la tierra; por eso, este canto sale como brotado de la entraña misma de los campos, el aire lo lleva al cielo, lo arrastra por las sombras, lo mezcla con las nubes, lo reproduce con extraña fuerza en los roquedales y bajo la fronda de los grandes eucaliptos; y el hombre “culto” que lo escucha se siente como sacudido en lo más oscuro, en lo más recóndito de su conciencia, como por una voz penetrante y desgarradora que lo llamara desde el fondo sereno y alto del cielo (2012, T. 2, pp. 324-325).

Después de la siega, se reúnen las gavillas y se traslada el trigo a las eras, donde el propietario clava una gran cruz en el centro para indicar que ha concluido la primera parte de la cosecha. En la segunda parte, comienza la trilla, “la más animada, la más alegre y bulliciosa”; entonces, derramando licor sobre la tierra, se vuelve a pedir protección de los

aukis. Se arrea a las vacas, toros, caballos y burros, y se inicia “el verdadero juego, la fiesta y el griterío”; durante la trilla los animales “son obligados a correr en círculo por una cadena de faeneros que vigilan y cierran el contorno de la era y por otro grupo que arrea el ganado con palos y tridentes” (2012, T. 2, p. 325). Los gritos llenan los campos y las quebradas, los indios saltan y cantan, realizan ademanes graciosos y escenas que producen risa y alegría colectiva.

Luego de haberse desmenuzado las espigas, continúa el venteo y los primeros montículos que aparecen reciben el nombre de “pacco mama”, es decir, “la madre morada”. Sobre este montículo, se coloca una cruz y los indios realizan una ofrenda derramando licor en señal de agradecimiento a la madre tierra; esta parte del ritual se llama “anccosay”. Después, se reúnen todos los montículos en uno solo, fase del ritual que recibe el nombre de “casarascça”, esto es, “unir o maridar”, a lo que sigue el “aymuray”, que significa “entroje”.

Al final, se hace el “tinkay”, vale decir “la última ofrenda” con aguardiente y chicha, y con una plegaria de gratitud a la madre tierra. Para terminar el ritual, se comparte una merienda abundante y la alegría envuelve a todos los indios en una emoción única, lo que “logra revivir la antigua conciencia de lo común, de la profunda y mítica conciencia de que la tierra y sus frutos no pueden ser de propiedad individual sino universal” (2012, T. 2, p. 327).

#### **2.4. Los instrumentos musicales**

El interés de Arguedas por la música se manifiesta, igualmente, en el estudio de los instrumentos musicales tradicionales que forman parte de la cultura andina y que son usados por los indios y mestizos de la sierra del Perú.

Un conocido artículo titulado “El charango” (1949) aborda el origen de este instrumento musical, sus características físicas, tamaño, caja, número de cuerdas; asimismo, el autor analiza la música del instrumento según la madera utilizada en su fabricación, así como el especial significado que tiene el charango según las áreas geográficas del mundo andino.

De acuerdo con Arguedas, el indio peruano hizo suyos los instrumentos de cuerda traídos por los españoles, pues “creó el charango y el kirkincho, a imagen y semejanza de la bandurria y de la guitarra” (2012, T. I, p. 264). El charango se convirtió en un instrumento fundamental para expresar los más variados sentimientos andinos y “es ahora el instrumento más querido y expresivo de los indios y aun de los mestizos” (2012, T. I, p. 264). En la fabricación del charango, cada región del mundo andino imprime su propia característica y sensibilidad, lo que distingue el tipo de charango. El tamaño del charango, el tipo de madera, el número de cuerdas varían notablemente, motivo por el cual “el charango de Ayacucho no sirve para tocar el wayno de Chumbivilcas” (2012, T. I, p. 264).

Arguedas explica que la voz del charango del Kollao es muy especial debido a que sus cuerdas “chillan”:

[...] es aguda y se oye lejos; sus quince cuerdas chillan; “chillador” lo llaman en los pueblos grandes como Arequipa; y cuando el indio o el mestizo del Kollao lo tocan, el wayno hiere, y aunque parezca exagerado, es como si el verdadero viento de los pajonales, de la pampa grande, estuviera cantando desde la boca del charango (2012, T. I, p. 264).

El escritor explica que el charango de Ayacucho es pequeño y “sus cuerdas gruesas tienen voz grave y pastosa”, se toca “para música de quebrada; no es para waynos de la gente de puna, bravíos o desesperados; es para canto dulce, nos es tan tremenda y de tocarla tan

fuerte, como para que lo oigan todos los pueblos de la pampa” (2012, T. I, p. 265). De esta manera, el autor precisa la relación del instrumento musical con determinadas zonas del mundo andino y su especial sonoridad.

Arguedas realiza observaciones sobre las diferencias en relación con el tono propio de cada charango y del tipo de huaino asociado con él en cada región andina, y como bien lo señala, si puede percibirse un tono general en la música andina, también se puede distinguir cada tono particular en la música de los pueblos andinos, dada su diversidad de estilos y variaciones. Al respecto afirma:

Dos pueblos, a veces separados sólo por algunas leguas, ya tienen su estilo propio. Y los instrumentos y los templos han sido adaptados, con una energía profunda, a la interpretación de la más leve diferencia de estilo, sin silenciar lo más mínimo. En estos mismos pueblos, cada fiesta tiene su música especial, y esta música tiene sus instrumentos propios (2012, T. 1, p. 266).

Arguedas valora la condición india del charango y su empleo en los pueblos indios y mestizos del Perú, su presencia en la ejecución de los diversos géneros musicales del mundo andino, pero considera que el charango “en manos del indio kovallino, o del indio de Pampacangallo o de las quebradas de Apurímac y Ayacucho, es el charango verdadero” (2012, T. 1, p. 266).

El artículo “Raúl García, un intérprete de la música completa de Ayacucho”, citado anteriormente, contiene una interesante reflexión sobre los instrumentos musicales, en particular sobre la diferencia entre la guitarra y el arpa. La guitarra fue prohibida a los indios durante la colonia, porque podría ser perjudicial para sus almas; sin embargo, el arpa y el violín fueron cultivados por los indios. Desde un punto de vista social, existía una gran diferencia entre el arpa y la guitarra: “El arpa, instrumento de los indios, era vergonzante”, “La guitarra, en cambio, se convirtió en instrumento distintivo del señor, del misti, weraqocha



o caballero, nombres que se daban y aún se dan a los individuos de la clase socialmente dominantes de la sierra” (2012, T. 5, p. 319).

Estas ideas sobre la convivencia armónica entre el arpa y el violín las podemos observar en algunos pasajes de *Los ríos profundos*. Por ejemplo, Ernesto precisa la importancia de esta relación: “Un arpista tocaba en la chichería de doña Felipa, solo. Me extrañó que no le acompañara un violín. Es la orquesta común de los pueblos: violín y arpa” (1983, T. III, p. 148).

Arguedas precisa que los mestizos tuvieron acceso al cultivo de la guitarra y un dominio en la fabricación de este instrumento. Por ello, las ciudades con mayor número de mestizos se hicieron famosas como Ayacucho, Arequipa, Cajamarca y Huaraz, pero “el artista ayacuchano logró obtener el mayor prestigio en el país” (2012, T. 5, p. 320).

El ya referido artículo “Apuntes sobre folklore peruano” también contiene una importante información sobre los instrumentos musicales empleados en el mundo andino. Arguedas distingue entre instrumentos hispanos indios y los prehispánicos. Los misioneros españoles instruyeron a los indios en el dominio de tres instrumentos necesarios en la solemnidad del culto católico: el arpa, el violín y la flauta travesera; no les enseñaron el dominio de la guitarra. Sobre este punto el novelista dice: “El arpa y el violín eran considerados por la iglesia como instrumentos, los más puros, para el acompañamiento de las canciones y de los ritos católicos. La guitarra, en cambio, era juzgada como sensual. No se les enseñó tocarla a los indios” (2012, T. 5, p. 359).

Arguedas explica que la apropiación de los instrumentos musicales de origen hispano por los indios dio lugar a un proceso de transformación que enriqueció el instrumento hispano, como sucedió con el arpa; de tal modo que podría decirse que es un instrumento

original del Perú. Al respecto, escribe: “*Arpa, violín, flauta travesera y chirimía son en la sierra peruana instrumentos indios. La chirimía es exclusivamente religiosa*” (2012, T. 5, p. 360). Por otro lado, el novelista señala que los instrumentos musicales concurren de manera variada en la ejecución de las canciones o danzas típicas según las regiones del país:

Arpa y violín, y flauta y tambor, constituyen conjuntos inseparables que acompañan a una gran cantidad de danzas cuya música es pre-hispánica. El famoso *K’achampa* del Cuzco, lo danzan los indios con acompañamiento de flauta travesera. [...] Las “*Pallas*”, los *Machos*, los *Antihuanquillas*, danzan con arpa y violín. Las corridas de toros, en los pueblos en que no existe el wak’rapuku, se animan con flauta travesera. El huayno, en las cuatro regiones del país, se baila con arpa y violín, acompañados de otros instrumentos, diferentes según las regiones: quena y mandolina en el centro y sur; mandolina y guitarra y concertina, en el área de Ancash; clarinete y saxofón en el valle del Mantaro (2012, T. 5, p. 360).

Arguedas explica, además, que hay una diversidad de afinaciones o “temples” que se realizan con la guitarra cuando se tocan huaino y que se relacionan con el grado de mestizaje alcanzado: “el temple “diablo”, el temple “arpa”, el “baulin”, etc. Cada tipo de huayno, según la mayor o menor tristeza con que se pretenda interpretarlo, requiere alguno de estos temples. También están relacionados con el grado de mestizaje: “diablo” y “baulin” son temples mestizo” (2012, T. 5, p. 360).

Algunas precisiones que agrega Arguedas permiten apreciar las características de las áreas regionales del Perú. Así, en Áncash, el violín se ejecuta acompañado de la roncadora o de algún instrumento de percusión indígena. Igualmente, los instrumentos europeos incorporados a la música andina acompañan usualmente a la ejecución de los géneros musicales andinos como “*el pampa piano*, del Cuzco, *el clarinete*, *el saxofón*, *el rondín*, *la mandolina*, *la concertina*, etc.” (2012, T. 5, p. 361). Arguedas acota que en Junín y en el norte la quena no es un instrumento popular y que el charango es prácticamente inexistente.

La conclusión de Arguedas nos da una idea general de la importancia del proceso de incorporación de los instrumentos hispanos en la cultura andina: “En ningún país latinoamericano los indígenas asimilaron tantos instrumentos europeos para la interpretación de su música tradicional como el Perú. La influencia de estos instrumentos sobre la música autóctona fue trascendental [...]” (2012, T. 5, p. 361).

En la ficción arguediana, el universo sonoro se fundamenta en parte en la expresión musical de los instrumentos que ejecutan los personajes. Así, el capítulo III de *Yawar fiesta* describe el instrumento denominado wakawak’ra, elaborado sobre la base de los cuernos del toro, cuya música anuncia el yawar fiesta o la corrida de toros el 28 de julio. Arguedas describe el potente sonido del instrumento, su fuerza expresiva y el temor que llega a causar entre los comuneros:

Desde junio tocaban turupukllay en toda la puna y en los cerros que rodean al pueblo. Los wakawak’ras anunciaban ya la corrida. Los mak’tillos oían la música en la puna alta y sentían miedo, como si de los k’eñwales fuera a saltar el callejón o el barroso, que arañó, bramando, la plaza de Pichk’achuri, que hizo temblar las barreras, que sangró el pecho del “Honrao” Rojas. En la puna y en todos los caminos, con sol o con lluvia, al amanecer y anocheciendo, los wakawak’ras presentían el pukllay (1983, T. II, p. 87).

En el mundo representado en la novela, el sonido penetrante del wakawak’ra causaba una sensación de encogimiento y silbaba de manera impresionante:

En el descampado, el canto del turupukllay encoge el corazón, le vence, como si fuera de criatura; la voz del wakawak’ra suena gruesa y lenta, como voz de hombre, como voz de puna alta y su viento frío silbando en las abras sobre las lagunas. Las mujercitas de los cuatro ayllus y de todas las estancias lloriqueaban, oyendo las cornetas (1983, T. II, p. 87).

El impacto de la música del wakawak’ra iba parejo a la amplitud que lograba en el paisaje de los ayllus locales:

Algunas noches, tarde ya, cuando el pueblo quedaba en silencio, desde algún cerro alto tocaban el wakawak'ra. Entonces el pukllay sonaba en la quebrada, de canto a canto, de hondonada en hondonada; llegaba al pueblo, a ratos bien claro, a ratos medio pegado, según la fuerza del viento (1983, T. II, p. 88).

Impulsada por el poder del viento, la música del wakawak'ra llegaba a todos los confines del pueblo y de los cerros: “Con el viento, a esa hora, el turupukllay pasaba las cumbres, daba vuelta a las abras, llegaba a las estancias y a los pueblitos. En noche clara, o en la oscuridad, el turupukllay llegaba como desde lo alto” (1983, T. II, p. 89). La descripción de Arguedas permite valorar la fuerza expresiva de los instrumentos musicales de la cultura andina y es una afirmación de la creación artística de la cultura india.

## **2.5. Temas, motivos, lenguaje y estilo de las canciones**

Un número significativo de los artículos de Arguedas tratan sobre los temas y motivos desarrollados en la música andina y sobre el lenguaje y el estilo que la singularizan. Los artículos que comentamos a continuación se refieren aspectos del contenido temático de las canciones y danzas y de los recursos estilísticos y poéticos que forman parte del plano de la expresión.

En el ensayo “Las canciones de la Trilla de Angasmayo”, Arguedas deja entrever su preferencia por documentar temas musicales de los pueblos con los que ha compartido y vivido un saber musical. Las canciones de la Trilla de Angasmayo no le permiten respetar esta regla, ya que considera que la música de esta actividad agrícola “representa dignamente la poesía folklórica de la región india del Perú que más ha asimilado la cultura occidental” (2011, T. II, p. 207). En el texto, nuestro autor resalta las características de geográficas y agrícolas de los habitantes de la aldea campesina de Angasmayo.

Acompañan a este breve ensayo las letras de las canciones que fueron recogidas y traducidas al castellano por María Lourdes Valladares. Arguedas reconoce en estos temas musicales la pureza y la fuerza del lenguaje para representar el sentimiento de la cultura huanca. Se detiene en el análisis del dialecto quechua de las huancas de Angasmayo, en el que observa la conmutación de la “l” por la “r” (erre). La traducción de las canciones de la trilla realizada por Valladares no responde a un fin estético ni literario; por el contrario, preserva la “pureza e intensidad, la agreste, la arrebatadora belleza del lenguaje y el contenido de las canciones huancas de la trilla” (2011, T. II, p. 207). De este modo, Arguedas reconoce la fuerza en la representación de las imágenes a través de un lenguaje exquisito y bello, que solamente puede ser comparado con las creaciones de los poetas modernos.

El interés de Arguedas por ofrecernos una explicación del especial significado que tienen las palabras quechuas se puede apreciar en el artículo “Acerca del intenso significado de dos voces quechuas” (1948). El texto fue incluido luego con algunas ligeras modificaciones en la novela *Los ríos profundos*, en el ya citado capítulo titulado “Zumbayllu”.

El autor analiza las terminaciones quechuas *-illu* e *-illa*; la primera es una onomatopeya que “representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música inexplicable que surge del movimiento de objetos leves” y la segunda “ nombra a los monstruos que nacen heridos por los rayos de la luna” (2012, T. 2, p. 167) y puede referirse a niños deformes, a un becerro decapitado, a las mazorcas cruzadas del maíz o a los toros de las lagunas. Igualmente, *illa* hace alusión a lo que causa el bien o el mal.

Arguedas precisa que *-illa* tiene analogía fonética y relación de sentido con la terminación *-yllu*. La voz quechua *tankayllu* es el nombre de un insecto: “es el tabano zumbador, inofensivo, que vuela en el campo libando flores” (2012, T. 2, p. 168). El autor añade que es un ser adverso para la divinidad: “no es una criatura de Dios como todos los insectos comunes; es un réprobo”, contra el que probablemente los misioneros predicaron alguna vez. Arguedas menciona a un danzante de tijeras que realizaba “proezas infernales”, con traje “de piel de cóndor, ornado de espejos”, quien se llamó “Tankayllu”.

La voz quechua *pinkuyllu* “es el nombre de la quena gigante que tocan los indios durante las fiestas comunales. [...] no se toca jamás en los hogares, es un instrumento épico” (2012, T. 2, p. 168). El autor señala que el *pinkuyllu* debe ser elaborado, ya que no hay caña que se adecúe a sus características y se diferencia del instrumento llamado *mámak*, que es la quena familiar. Dado que es tan largo “que el hombre mediano tiene que estirar el cuello y levantar la cabeza como para mirar el cenit, si quiere tocarlo” (2012, T. 2, p. 168). Al ser un instrumento de carácter épico, se toca en tropas, acompañado de tambores, en campo abierto o en los patios de las casas.

Arguedas explica la relación entre la ejecución del *pinkuyllu* y las circunstancias en que se emplea el instrumento musical: “Tocan el *pinkuyllu* en el acto de renovación de las autoridades de la comunidad en las feroces luchas de los jóvenes durante las fiestas de carnaval, en las faenas, en los ritos agrícolas; en las sangrientas corridas de toros” (2012, T. 2, p. 169). El impulso y el estímulo que desencadena en ellos llegan a acciones extremas porque la música que produce el instrumento “los ofusca, les quita lucidez, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras los oyen, o se hunden en un sufrimiento que contagia, que cubre el cielo y la tierra de una lóbreguez de la que nadie puede salvarse” (2012,

T. 2, p. 169). Dada la valentía y la exaltación del coraje que causa la música, los campesinos pueden realizar notables proezas: “Van contra los toros salvajes cantando y maldiciendo, o con una bomba de dinamita encendida; abren caminos extensos o túneles en las rocas; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo” (2012, T. 2, p. 169).

El autor señala que, entre los instrumentos musicales, únicamente el *wak'rapuku*, es “más grave y poderosa”, corneta hecha de los cuernos más retorcidos del toro, que el *pinkuyllu*. Arguedas explica que la terminación *-yllu* “significa la propagación de esta clase de música; y la palabra *illa* nombra la propagación de la luz ancestral” (2012, T. 2, p. 169). Es interesante la observación del autor sobre ambas voces quechuas, ya que tienen un carácter designativo por ser nombres y un carácter explicativo por denotar, igualmente, el complejo de procesos de efectos con los que se asocian.

Es de mucho interés el estudio de la forma como los curas españoles desarrollaron la catequización del alma de los indígenas en la época colonial para poder acercarnos a los mecanismos de expresión poética que se utilizaron en ese propósito. En ese sentido, el artículo “Notas para el estudio de las fuentes indígenas del arte peruano. El valor documental y poético de los himnos religiosos kechuas” (1945) brinda una información sobre esos aspectos.

Para Arguedas, los misioneros españoles entendieron que era necesario llegar a la conciencia de los indios para poder lograr su conversión espiritual. En ese objetivo, “[e]studiaron su lengua, su música, la causa de sus temores y de su alegría” (2012, T. 1, p. 385), con lo que “alcanzaron la raíz primaria del genio indio”. El trabajo de los misioneros

consistió en trasladar al quechua los conceptos cristianos y en componer canciones en quechua con motivos y temas católicos:

Los misioneros tradujeron al quechua los principios fundamentales del catolicismo, los rezos, plegarias y cánticos más importantes; crearon nuevos cantos y oraciones en kechua, y predicaron en la lengua nativa. Y fueron estos últimos medios los decisivos, los que ganaron para los fines de la conquista de la nueva multitud (2012, T. 1, p. 385).

El grado de dominio y expresión en la lengua indígena era notable, ya que los misioneros no solamente hablaban “un quechua excelso”, sino que también “le pusieron letra kechua de espíritu católico” a la música religiosa de los indios. Dicho conocimiento y desenvolvimiento, igualmente, lograron que las composiciones musicales y oraciones en la lengua indígena tuviesen “toda su belleza y poder”. Los conceptos relacionados con el universo religioso cristiano y los referentes propios de la geografía, del entorno y de las vivencias del mundo andino se lucían en “la lengua kechua en su plenitud estética”.

El nuevo discurso conjugaba la música con alusiones y referencias a un mundo cotidiano identificable en la experiencia de los indios, a lo que se sumaba la expresión de significados y símbolos cristianos alejados de la metafísica que permitía un mayor acercamiento a la realidad material y a la experiencia espiritual de los indígenas. Arguedas analiza el efecto espiritual de las estrategias de los misioneros:

El pueblo fue muy pronto presa del terror y de la dulzura cristianos. Adoró, como ninguno, la hermosura del Niño y de la Virgen, y lloró sin consuelo, se desahogó a lágrima viva, ante la imagen sangrienta del Crucificado. Construyó enormes de árboles enteros, y los arrastró hasta las más altas cumbres de las montañas [...]. El relato del martirologio lo exaltó: tenía que ser la verdad más pura, ninguna vida más semejante a la de ellos que aquella de Jesús, que predicó la ternura, la igualdad y el amor a los sufrimientos, y murió despedazado por gente cruel e implacable. Y en el interior de los pequeños templos [...] la multitud gimiente cantó arrebatada los himnos cristianos de música nativa (2012, T. 1, p. 386).



Conseguida la conversión, no obstante, ya no se continuó con dicha práctica y se dejó de lado el trabajo estético y artístico con la lengua, la música y la religión. Como resultado, solo hubo interés en administrar a la grey y se produjo “el embotamiento de los sacerdotes, su indiferencia y su dureza de espíritu”. Por lo tanto, hubo un olvido de los himnos quechuas católicos, los cuales solo perviven en el alma de los indios y mestizos devotos que asisten a las iglesias y cantan con fervor las canciones en quechua. Arguedas incluye en el artículo dos himnos quechuas que ilustran el notable grado de expresión estética y literaria en que se expresaron los misioneros españoles y son, a la vez, textos en lengua clásica que documentan el valor poético y la naturaleza abstracta del lenguaje religioso de la evangelización.

El artículo “Simbolismo y poesía de dos canciones populares quechuas” (1938) se centra en la explicación del significado de dos canciones quechuas y las diferencias que hay entre ambas. La canción “Del incendio” es bastante antigua y es cantada en coro por los hombres mayores en Puquio, la música de la flauta acompaña a la canción.

Arguedas explica que la canción trata sobre el incendio del ischu de la puna, que cuando se quema se irradia rápidamente; la letra de la canción apela mediante exclamaciones a las personas para que apaguen las llamas del fuego con sus lágrimas. En su comentario, el novelista usa una característica análoga para comparar la forma como se desplaza el fuego con la velocidad del viento y del agua.

La canción tiene un simbolismo que apunta a un orden moral, pues alude a una grave falta que debe ser reparada y para lo cual es necesario implorar a los niños:

El incendio del ischu es en esta canción símbolo de culpa. “Anda a apagar con tus lágrimas el fuego”, “Corre a llorar sobre el incendio”. El ruego es al warma, al niño de lágrimas inocentes, a la criatura de corazón puro. Parece que se hubiera cometido un delito horrendo

y ruegan a todos los niños que lloren para expiar la culpa de los hombres: “¡Llora sobre el ischu ardiendo!” (2012, T. 1, p. 197).

La segunda canción se titula “De la queja al Sol y a la Luna” y pertenece a la época colonial por hacer referencia al sufrimiento del indio luego de la conquista de los españoles. Se canta en el pueblo quechua de Ayacucho, en el seno del ayllu, participan hombres y mujeres con música del charango y, a veces, con la quena. El momento en que se canta es la noche porque la canción se refiere a la oscuridad en cuyo periodo los indios imploran al Sol y a la Luna.

La canción refiere el sufrimiento del indio y su estado de abandono; mediante preguntas retóricas, las letras de la canción inciden en la espera del indio tras cuatro siglos de dominación. Arguedas comenta que se trata de un canto de reclamo y queja de los indios:

Este canto es la queja de un pueblo a su Dios, a su Dios Sol, tan benéfico y misericordioso, en otros tiempos. Ahora al Sol ya no le queda más que su gran luz y su calor. A los maizales de las quebradas, y al fruto de todas las chacras, los cosechan gente extraña, poderosa y enemiga (2012, T. 1, p. 199).

Los tópicos que se desarrollan en esta canción guardan estrecha relación con los temas referentes a la injusticia y opresión que padecen los indios desde los tiempos coloniales. Igualmente, las ansias de que se produzca una reversión en la condición de los indios en un tiempo futuro es parte de la temática de la literatura quechua y de la esperanza del retorno al pasado. A diferencia de la anterior canción que tiene un sentido violento, este rasgo no se halla presente en esta segunda canción a pesar de que se hace referencia al destino trágico de los indios.

El artículo “Ijmacha. Canción quechua anónima” (1959) contiene algunas breves reflexiones de Arguedas sobre la canción “Ijmacha”, que Gabriel Escobar y su esposa encontraron en un cancionero antiguo del Cuzco. Una versión traducida al castellano figura en la conocida antología *Literatura Inca* (1938) preparada por Jorge Basadre. La traducción realizada por Arguedas y Escobar es comparada con la traducción que se encuentra en la antología de Basadre y entre ambas hay una diferencia que consiste en que la traducción del texto del historiador tiene una estrofa más.

La reflexión de Arguedas resulta importante para poder valorar los elementos necesarios que intervienen en la comprensión y traducción de la creación quechua:

Cotejando, finalmente, ambas versiones, comprobamos una vez más que no es posible recoger todo el contenido de las literaturas sin tradición escrita si no se cuenta con el auxilio de la vivencia del mundo natural y humano del cual esas literaturas son la expresión. Y no es posible conocer ambos mundos en su médula sin el dominio pleno de las lenguas indígenas (2012, T. 5, p. 119).

La explicación del contenido de la canción y de los recursos literarios que emplea nos permite apreciar la elaboración poética de la canción quechua, pues para Arguedas hay elementos de mucho valor poético:

[los] giros, metáforas y tono muy semejantes al de los yaravíes que aparecen en el *Ollantay* y al de algunas otras muestras de la literatura quechua clásica; y la participación humana y no estrictamente simbólica de los montes y los ríos, de todos los elementos, en la creación poética, en el diálogo del hombre con el universo (2012, T. 5, p. 119).

De acuerdo con Arguedas, la canción tiene una notable condición estética comparable a los yaravíes del primer drama quechua; además, conjuntamente con los elementos de la naturaleza en que reside frecuentemente el lenguaje poético de la canción y la poesía

quechua, las expresiones referidas al sentimiento humano son también parte del lenguaje poético.

Otro rasgo que menciona el novelista se relaciona con el tono patético con que se expresa el llanto de las viudas en la canción, un elemento singular en la tradición musical del mundo andino. Un último aspecto que comenta Arguedas tiene que ver con el cambio de la persona gramatical en la voz del sujeto lírico, ya que se observa la referencia a la tercera persona y luego su paso a la primera persona.

El artículo “La soledad cósmica en la poesía quechua” (1961) analiza algunos tópicos que se desarrollan en la poesía lírica del mundo andino. Arguedas analiza la conocida elegía “Apu Inca Atahuallpaman”, que procede de la época colonial, a partir del tema de la desolación en la literatura quechua, ya que en esos versos el antiguo peruano:

[...] se despide del universo creado por sus manos e ingresa bruscamente en la servidumbre, aún no concluida, en el desconcierto que significó para él la imposición de una cultura ajena cuyos valores no ha comprendido en cuatro siglos de campaña persuasiva o sangrienta (2012, T. 5, p. 296).

La desolación de los indios adquiere matices como el dolor del indio, el dolor cósmico, soledad cósmica, que no pertenecen al mundo prehispánico sino poshispánico. Arguedas sostiene que la elegía aborda la “desintegración del mundo antiguo peruano” que se liga al tema de la soledad “de un gran pueblo vencido”.

La indagación por el destino en una preocupación del futuro incierto que se cierne sobre los indios es otro de los tópicos que encontramos en el poema y que se halla ligado con la temática de la poesía quechua. El novelista observa que el tópico de la soledad adquiere un “sentimiento corrosivo y desgarrante” para el indio a mediados del siglo XX.

El autor contrapone las ideas de la predicación religiosa de los misioneros centradas en la salvación, el dolor, la resignación para lograr la salvación de los indios, con los himnos religiosos quechuas prehispánicos, en los que se proyecta una relación más positiva con la divinidad y sentimientos de alegría.

Arguedas sostiene que el “dolor cósmico” se vincula con el estado de sometimiento que vivió el indio, como la explotación en la mina que dio lugar a harawis y canciones de despedida que derivaban en llanto. La idea de despedirse “para siempre” impregnó de hondo dolor las letras de las canciones. Conjuntamente con ello, se configura una condición de orfandad, de abandono, donde el mundo circundante participa en la determinación de dicho estado.

El novelista afirma que el impacto de la modernización trajo consigo la desintegración de las comunidades de la sierra que eran pequeñas, lo que obligó a sus miembros a migrar a la ciudad, donde formarían las barriadas clandestinas. Dado el efecto del avance occidental, que origina la destrucción de los pueblos andinos, los propios padres obligan a los hijos a migrar tal como dicen las canciones recopiladas por Arguedas que expresan, igualmente, la soledad del migrante andino. El autor explica que la soledad ha adquirido una nueva condición: “La soledad ha dejado de ser cósmica”, porque el “destino se ha diversificado” y cada indio arribado a la ciudad “se defiende como puede”.

Arguedas explica que los valores de la modernidad instauran un nuevo sistema de relaciones económicas, comerciales y sociales, pero en esas nuevas dinámicas “no sirven el quechua, ni las formas cooperativas tradicionales de trabajo, los bellos trajes, las fiestas con su corte de músicos y bailarinas... Eso es precisamente lo que tratan de destruir” (2012, T.

5, p. 305). No obstante, la resistencia y la persistencia de los nuevos migrantes posicionan actitudes que fortalecen formas de respuesta en la ciudad, ya que cada barrio formado por los migrantes es como una comunidad de la sierra donde se practican con cierta libertad los valores del mundo andino. Y frente al desafío de la urbe que los obliga a marchar hacia adelante los migrantes tratan de surgir: “No hay soledad aquí; el ansía de surgir, la amargura, el feroz resentimiento, hierven, como pólvora; mientras en las comunidades y vías de comunicación todo se transforma hacia la modernidad pero con perdurable tinto indígena” (2012: T. 5, 307). En esa nueva dinámica, “el dolor cósmico” también se transforma para reflejar los nuevos procesos que enfrentan las comunidades de los indios.

La obra narrativa de Arguedas, desde *Agua* hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, afirma la vitalidad de la cultura andina y sus expresiones artísticas y musicales transitan transversalmente los mundos ficcionales creados por el autor. Podemos afirmar que existe una correspondencia e interrelación entre sus creaciones literarias y la profundización en el estudio de las manifestaciones musicales de los pueblos andinos.

Desde 1940, Arguedas muestra un interés por el pensamiento mágico-religioso de la cultura quechua. Según Rowe, a partir de entonces, se nota un discurso más íntimo e identitario con dicha cultura. En estos años, su aporte antropológico es más fecundo en el tratamiento de la música, la danza, los ritos, el arte y el folclore de los pueblos del ande. Este interés también se verá reflejado en su obra narrativa. Rowe sostiene que ello se puede apreciar principalmente en *Todas las sangres* y *Los ríos profundos*.

Por ejemplo, en *Los ríos profundos*, podemos observar que esta comunión de la naturaleza con los seres humanos, los huainos y los temas musicales evidencian el

pensamiento de Arguedas sobre el vínculo que liga al entorno del hombre con su capacidad artística. En el capítulo V, titulado “Puente sobre el mundo”, el niño Ernesto conoce las chicherías del pueblo de Huanupata; en ellas, los fines de semana se tocaba arpa y violín y se baila la marinera y el huaino. En esos días, llegaban los músicos para interpretar los temas musicales de los diversos pueblos. Ernesto visita las chicherías para encontrar a los indios de la hacienda, pero sobre todo para escuchar cantar a las mestizas que entonaban “huaynos del Apurímac y del Pachachaca”.

En las letras de la canción que escucha Ernesto, se observa la relación entre la mujer y la flor. Existen entre ellas un rasgo de identidad de un elemento con el otro. Además, está presente el vínculo de los elementos de la naturaleza con el hombre, ideas que Arguedas plasma en su artículo antropológico sobre “El Ollantay. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas coloniales quechuas”. En él afirma: “Una sola unidad forman el ser, el universo y el lenguaje; esta altísima realización estética [...] forma estilística propia de la literatura quechua” (2011, T. II, p. 325). Esta interdependencia, según Rowe, del hombre y la naturaleza se presenta como un diálogo “de igual a igual con la naturaleza” (1979, p. 97), tono que presentan los huainos que acompañan a los hechos narrados en la novela.

Otro ejemplo de relación de entre el hombre y la naturaleza es la metáfora planteada en el huaino “Río Paraisancos”, que aparece en el capítulo X titulado “Yawar mayu”. Este huaino demuestra cómo el hombre y el río se han mimetizado en un solo elemento. La bifurcación alude al hecho de la separación de la tierra nativa del hombre representado en el huaino. Las primeras estrofas advierten un mensaje de separación; sin embargo, los siguientes versos permiten variar el significado del mensaje. El huaino triste se convierte en una canción esperanzadora y feliz para el ser que retorna a su lugar de origen.

Rowe, en el huaino anterior, identifica la metonimia como un recurso expresivo. Al respecto, realiza la siguiente explicación:

Más bien lo humano y lo natural se encuentran muy cercanos el uno del otro, cada cual constituyendo una extensión del otro. [...] La relación entre el hombre y el río, que es lo que canción expresa –o sea, su mensaje– es de tipo metonímico, en el sentido de ordenar una serie de elementos particulares (1979, p. 101).

En el capítulo II de *Yawar fiesta*, Arguedas explica que las autoridades judiciales se hallan coludidas con los terratenientes, a quienes llama Werak'ochas, es decir, señores. El juez determinaba la propiedad de las tierras en favor de los grandes señores de Puquio y si los indios reclamaban eran considerados indios ladrones; de acuerdo con esta condición, los comuneros estaban condenados injustamente a sufrir pena de cárcel, pues “para el cuatrero indio está la barra de la cárcel”. Mientras el indio de la puna padece en la cárcel, canta una canción en la que trata sobre la nueva situación del indio al hallarse en la cárcel y su desgracia personal por estar alejado de sus familiares.

En sus tres estrofas, la canción lamenta la orfandad en que se encuentra el comunero, el pinkullo acompaña con su llanto la soledad del indio, en ese injusto trance, siente que “¡todo se ha acabado!”. Son conocidos tópicos que forman parte del contenido de las canciones quechuas. La canción se articula con los temas de la injusticia, la desolación, el desconcierto y la preocupación por el destino, que Arguedas estudió en su momento en su obra antropológica. El símil en la referencia a la flor, la metáfora en alusión a la herida espiritual, el animismo atribuido al instrumento musical y las preguntas retóricas para denotar el desconcierto son recursos del lenguaje poético que forman parte del plano de la expresión de las canciones quechuas.



Uno de los momentos más emotivos de *Yawar fiesta* se narra en el capítulo VII cuando en el Centro Unión Lucanas, en Lima, se analiza las medidas del gobierno de prohibir las corridas de toros sin diestros. Entonces, el estudiante Escobar se dirige a un retrato de José Carlos Mariátegui y le dice al Amauta: “Te gustará werak’ocha lo que vamos a hacer. No has hablado por gusto, nosotros vamos a cumplir lo que has dicho. No tengas cuidado, taita: nosotros no vamos a morir antes de haber visto la justicia que has pedido” (1983, T. II, p. 130). El estudiante le anuncia que el personaje “Obispo” Guzmán “te va a tocar un huayno lucana y nosotros vamos a cantar para ti, como juramento”.

Acompañados de la guitarra del “Obispo”, los dirigentes cantan en quechua una canción ante el retrato de Mariátegui, cuyas letras ponen de relieve la desgracia de los indios, lo que se expresa mediante referencias a elementos de la naturaleza. En la canción, se siente miedo ante la muerte y el sufrimiento, pero los versos que se repiten a manera de estribillo piden no llorar y no sentir pena. La canción se basa en tópicos conocidos que se refieren a la adversidad que enfrenta el pueblo quechua y su fuerza de espíritu que hace a los indios capaces de vencer situaciones de dificultad y desafíos.

En el capítulo II de *Yawar fiesta*, asistimos a uno de los momentos más dramáticos de la novela cuando los comuneros cantan en quechua una canción de despedida a los toros como padrillos que eran llevados por los comisionados del terrateniente. Se trataba de una “pena grande”. En esa escena, “el más viejo tocaba el pinkullo, sus hijos los wakawak’ras y una de las mujeres la tinya” (1983, T. II, p. 84).

Eran momentos de mucho dolor para los comuneros: “cantaban a gritos los punarunas”, pero quienes sufrían y lloraban más eran los maktillos. La canción de despedida

a los toros nos hace sentir no solamente la sonoridad de los instrumentos musicales, sino también su poder expresivo, que resalta aunado a las voces de los comuneros:

El pinkullo silbaba con fuerza en la puna, la cuerda de la tinya roncaba sobre el cuero; y en las hondonadas, en los rocales, sobre las lagunas de la puna, la voz de los comuneros, del pinkullo y de la tinya, lamía el ischu, iba al cielo, regaba su amargo en toda la puna. Los indios de las otras estancias se santiguaban (1983, T. II, pp. 84-85).

Una de las canciones que se cantan en *Yawar fiesta* es la canción para despedir al Misitu, que aparece en el capítulo X. En este capítulo, se informa a los k'öñanis que el apu K'arwarasu ha ordenado que el Misitu juegue en Pichk'achuri y que otro toro lo iba reemplazar para los k'öñanis. Entonces, las mujeres “empezaron a llorar a gritos; entraron al corral de las estancias, y desde allí llamaron a las mujeres de todas las canchas”. Juntas todas ellas cantaron una canción de despedida al Misitu.

La canción es muy triste y los k'öñanis sienten honda pena, porque sin el Misitu solo les queda el llanto. El efecto contagiante de la canción hizo que más mujeres se sumaran en el canto y también lloraran:

Oyendo el canto, las mujeres salían de las otras estancias; y bajaban el cerro, llorando ya; bajaban a carrera, como pidiendo auxilio. Como en las noches de eclipse, cuando se muere la luna, y corren a las lomadas a incendiar el ischu u llaman al cielo, llorando, mientras la luna oscurece (1983, T. II, p. 159).

La canción de la despedida del Misitu es una de las más emocionantes en el universo musical de *Yawar fiesta*. En el capítulo XI, las mujeres cantan una canción para animar la fiesta del 28 de julio, que tenía como atracción al Misitu. En ese momento, “los wakawak'ras tocaron el Wak'raykuy siguiendo el canto”.

La canción buscaba estimular al toro para que salga al ruedo y empiece la fiesta. Luego de que las mujeres se callaron, los corneteros empezaron a tocar el Jaykuy, que es el

canto de la entrada. Lo hacían “en tono delgado como canto de tierra. Los wakawak’ras llamaban con voz de gente”. La música del Jaikuy fue ascendiendo hacia el cielo “como si toda la gente que había en la plaza estuviera cantando despacio”. Luego, el Misitu saltó al ruedo y comenzó la fiesta.

El capítulo VII de *Yawar fiesta* refiere la llegada del primer camión a Puquio con los varayok’s de los ayllus; son recibidos en medio de algarabía por sus esposas, familiares y comuneros. Antes de partir a sus respectivos ayllus, se prepara la despedida en la casa del varayok’ de Pinchk’achuri: “Los arpistas Llana tocaron los huaynos de Sondondo, de Chacralla, de Andamarka, de Larkay... Bailaron en el patio, junto al molle, con las mujeres de los cuatro ayllus” (1983, T. II, p. 124). Partiendo ya a sus comunidades, y ya dejando el pueblo, “las mujeres cantaron, alto, con su voz más delgada, el harauí de la despedida”.

La canción “hizo temblar el corazón de los varayok’s”, la voz de las mujeres era tan delgada que “pasaba como aguja por los cerros”. Elevaban más el tono para acabar con el canto, pero ello “era peor, más triste que si hubieran llorado”. Es conmovedora la escena del harawi de despedida, su tono triste conserva su intensidad cuando ya los varayok’s ya han subido a los cerros y se han alejado del pueblo: “la voz de las mujeres llegaba desde el canto del pueblo, más triste todavía; como si todas las mujeres de los ayllus se hubieran perdido en la oscuridad y estuvieran llamando” (1983, T. II, p. 125).

## **2.6. Arguedas entre la antropología y narrativa**

La narrativa de Arguedas tiene como una de sus líneas centrales el tema de la música, lo que se puede apreciar en la inclusión de una serie de formas musicales en sus novelas y cuentos; en la mención, presentación y desarrollo de algunas danzas típicas de la sierra del Perú; en la descripción de los instrumentos musicales tradicionales y su peculiar naturaleza

acústica; en el vínculo existente entre la música y las vivencias emocionales de los personajes; en la sonoridad del universo andino; en el lazo entre la música y la naturaleza, entre otros aspectos.

*Yawar fiesta* representa el triunfo de la fiesta taurina tradicional sobre la imposición de las autoridades gubernamentales. En esta novela, observamos que la defensa de la cultura local se complementa con el rescate y la valoración de la música andina a través de sus principales géneros. Puquio es la fiesta del turupukllay, que es anunciada por los warawak'ras en un marco de sonoridad y júbilo. La novela es la celebración de la música y los instrumentos andinos que la producen, así como de su afirmación en los espacios de la urbe metropolitana.

*Los ríos profundos* revela un universo lleno de sonoridades donde se conjugan la música, los sonidos onomatopéyicos, el rumor de los ríos, el efecto musical de objetos mágicos como el zumbayllu, el ruido de los fenómenos naturales, etc. La novela dimana una diversidad de experiencias sensoriales, que activan la vista, el oído y el tacto en una vasta red de significados que transmiten emociones y sentimientos al alma andina. También se constituye en un muestrario de canciones quechuas.

*La agonía del Rasu Ñiti* demuestra la continuidad del arte musical a partir de la agonía del danzante de tijeras. Teniendo como marco el ritual de la trasmisión del legado artístico, la narración pone de relieve el origen mágico del arte del danzante y el paso agónico del artista en medio de la música tradicional.

*Todas las sangres* nos ofrece una diversidad de géneros musicales, el talento de charanguistas y cantantes, además de ofrecer información relevante sobre las danzas del universo andino. El harawi, el huaino, el kacharpari, la kashua, canciones ingeniosas que conjugan el humor, la ironía y la inventiva, las respuestas de los personajes en el marco de la

música, canciones que afirman el valor andino y desafían al patrón, etc., testimonian la vigencia del saber musical andino.

En *Diamantes y pedernales*, el talento del arpista Mariano, el vínculo de los instrumentos musicales con la naturaleza, la celebración del arte tradicional y la existencia de un lenguaje y una estructura musical en su composición revelan la capacidad creativa y estética del proyecto arguediano. En esta obra, la música está presente en todo su universo narrativo, en sus personajes, los temas, el título de los cantos, los instrumentos musicales, la naturaleza, etc. Todo ello nos revela las sonoridades del universo andino.

En conclusión, este capítulo evidencia la relación constante entre la obra antropológica de Arguedas y su producción literaria en general y, en particular, con su obra narrativa. Nos hemos circunscrito básicamente a los puntos de vista y reflexiones de Arguedas sobre la importancia de la conservación de la autenticidad del arte y la música andina, sus estudios sobre los principales géneros musicales y danzas de origen indio y mestizo, el contenido, características y función de estas expresiones de la música andina y los aportes del pensamiento arguediano en torno a la afirmación de la cultura india como un signo de identidad cultural. Su obra literaria dialoga de manera fluida con estos puntos y posiciona la centralidad de la afirmación de la cultura india en la construcción de una literatura nacional.

Por otro lado, en la narrativa arguediana predomina un interés por la música, sus manifestaciones, el legado artístico de los pueblos tradicionales, la relación entre la música y el entorno vivencial y emocional en el mundo representado en su obra literaria, la función estructural de la música en sus novelas, en la configuración de los personajes y en la construcción de capítulos y episodios de su obra literaria. Esta vocación por la música ingresa también a formar parte del lenguaje y la prosa arguediana, en los que los elementos musicales juegan un papel determinante.

La inclusión de canciones como huainos, yaravíes y carnavales, de danzas, y las referencias a una experiencia y sensibilidad musicales en el mundo representado en sus cuentos y novelas, así como la descripción de fiestas, instrumentos musicales y la especial relación entre los personajes, la música, la naturaleza y el orden vital del mundo andino son indicadores de la centralidad del arte musical en el universo arguediano. Estos aspectos que sobresalen en su obra literaria confirman la permanente conexión entre sus ideas referidas al arte musical expuestas en sus indagaciones etnográficas y antropológicas, y su pensamiento estético y literario. De esta manera, en dicha conjunción se expresa la memoria musical del pueblo del ande peruano.

## CAPÍTULO III

### LA UNIFICACIÓN Y REVITALIZACIÓN A TRAVÉS DE LA MÚSICA EN *DIAMANTES Y PEDERNALES*

En este capítulo, analizamos la novela corta *Diamantes y pedernales* con el fin de observar cómo la música cumple la función de unificación y revitalización. Primero, hacemos una revisión de la recepción crítica de la novela, reconocemos los tópicos centrales estudiados por la crítica, como la caracterización de los personajes, la estructura de la novela y la función de la música. Luego, presentamos los principios y nociones que contribuirán al análisis de la novela, como el *kama*, el *ayni*, el *yanatin* y el *kawsay*, nociones que expresan unidad y fuerza articuladora. Finalmente, abordamos la música como un intenso agente unificador y revitalizador para ellos nos centramos en la novela *Diamantes y pedernales*.

#### **3.1. La recepción crítica de *Diamantes y pedernales***

La narrativa de Arguedas siempre ha merecido una especial atención por parte de la crítica literaria. La publicación de *Diamantes y pedernales*<sup>4</sup> (1954) dio lugar a una lectura crítica que se ha ido enriqueciendo en los últimos años. Desde diferentes enfoques, pero centrándose fundamentalmente en la música, los estudios han permitido un mayor acercamiento a esta novela, así como analizar los ejes temáticos que desarrolla, el diseño de sus personajes, la afirmación de la cultura andina en ella, entre otros puntos.

---

<sup>4</sup> En adelante, nos referiremos a la novela *Diamantes y Pedernales* con la expresión *DyP*.

Hemos agrupado en seis secciones nuestro balance de los estudios críticos sobre *DyP*, que abordan los siguientes puntos: los aspectos formales, la música, los personajes, el huaino y la cosmovisión andina, el sonido, las luces y el movimiento, y el carácter melodioso del quechua.

#### **a) Los aspectos formales de la novela**

Una de las primeras opiniones críticas sobre *DyP* se publicó en 1955, un año después de la publicación de la novela. Es una reseña de Carlos Eduardo Zavaleta (1955), escrita con el seudónimo de Telémaco. En ella, Zavaleta, critica de manera severa el estilo narrativo del autor y su exaltación por la “autenticidad serrana”; así como observa en la novela una “imperfeción narrativa” y el “desordenamiento del castellano” (p. 79).

Por otro lado, Zavaleta contrasta *DyP* con el cuento *Agua* y encuentra que ambos comparten características comunes, como la presencia de una “narrativa fragmentaria”, que corresponde a características de la tradición oral y de la narrativa andina, sobre todo en la obra de Arguedas, y de “finales inconclusos” (1955, p. 79). En contrapeso a estas opiniones, manifiesta que los primeros capítulos de *DyP* son lo mejor logrado en el discurso narrativo de Arguedas hasta ese momento (1955, pp. 79-90). Desde nuestro punto de vista, podemos señalar que el desordenamiento del castellano que distingue la escritura de *DyP* es una forma de resistencia cultural, ya que revela el modo como actúa la lengua materna sobre la lengua castellana y se impone sobre ella.

En gran medida, este es un rasgo que se vincula con la particularidad de la lengua arguediana, que se expresa en su obra narrativa con diferentes manifestaciones de impronta quechua y modulaciones andinas, como se puede apreciar en *Agua*, *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*, por ejemplo. Para efectos de nuestro trabajo, los aspectos formales nos permiten



apreciar el papel de la lengua arguediana en la expresión del universo y del imaginario andino.

### **b) La música y su función**

En la segunda edición de su libro *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Antonio Cornejo Polar (1997) analiza la novela *DyP* en el estudio “*Diamantes y pedernales: elogio de la música indígena*”. Cornejo Polar reconoce que, en un primer momento, prefirió no estudiar la novela, porque consideró que era una pieza narrativa de menor valor: “[...] dejé sin estudiar *Diamantes y pedernales*, [...] pensé entonces que, dentro del conjunto global de la obra de Arguedas, era un texto menor, de “importancia discutible”” (1997, p. 138). El crítico sostiene que la novela tiene una mayor significación que la que él pudo captar en su primer acercamiento. Por otro lado, Cornejo Polar contrasta positivamente *DyP* con *Los ríos profundos* y encuentra que el narrador, en ambas novelas, desarrolla una espléndida reflexión sobre la música andina, su significado profundo y su relación con la naturaleza.

Además, Cornejo Polar destaca la relación positiva entre la música y el mundo quechua, que recorre la obra y el pensamiento arguediano. La valoración de esta relación coincide con la apreciación de Carlos Huamán (2006), para quien dicho vínculo es decisivo en el universo arguediano; así lo explica cuando analiza la novela *Los ríos profundos*.

Cornejo Polar deja en claro que la novela representa “enfrentamientos y contradicciones del mundo andino” (1997, p. 141) y manifiesta resistencia a través de la práctica de sus costumbres. Esta reflexión subraya la identidad de la comunidad india que mantiene con firmeza los signos culturales que la distinguen. De acuerdo con Cornejo Polar,

la música se enmarca dentro del universo andino asociada con el animismo y como un atributo de ese mundo. Ello explica su carácter viviente:

De esta forma la alabanza a la música es al mismo tiempo el elogio al universo quechua, a sus hombres y a la manera como se relaciona con el mundo. De aquí que Arguedas describa siempre la música en asociación con la naturaleza, sea porque las melodías de Mariano surgen del paisaje de su pueblo [...], sea porque, más genéricamente, todos los arpistas crean sus canciones en comunión con el cosmos (1997, pp. 143-144).

Debido a esta condición, en *DyP* la música se encuentra ligada a la naturaleza, como una proyección del paisaje. Para el crítico literario, la música es un elogio del universo andino. Por otro lado, ligado a su pureza, la música se contrapone al pecado y a lo prohibido, lo que se plasma en la elementalidad del arte musical de Mariano, que desconoce el pecado y la culpa.

El estudio de la música se vincula con el universo sonoro. Así, al estudiar el mundo andino encontramos que es un universo de sonidos. Sobre este punto, María Gaynor Gonzales (2011) estudia el tratamiento del universo sonoro en la novela. Gonzales analiza la dinámica de las relaciones entre pureza, la naturaleza, la música y el quechua (2011, p. 64).

Una de las primeras ideas que explica Gonzales es considerar al “Upa” Mariano como el portador de los valores de la cultura andina; esto le otorga una “capacidad de resistencia frente a la imposición de códigos culturales externos” (2011, p. 64). Gonzales concibe a dicho personaje como un ente mediador entre Aparicio e Irma, unión que se establece a partir de la música y el quechua como elementos propios de la cultura andina. Gonzales, al igual que Cornejo Polar, considera que la música que se registra en *DyP* actúa como un elemento purificador que apacigua la libido desenfrenada de los hombres, pues la música de Mariano tiene la propiedad de limpiar el alma.

El personaje Upa Mariano es el sujeto de mediación con otros personajes (don Aparicio e Irma), punto que observa Gonzales, pero también, es el sujeto de mediación entre el mundo andino y el mundo de los señores (don Aparicio). Podemos observar que, a través de él (Mariano) y de la música andina, los señores sufren un proceso de asimilación de la cultura andina, sienten suyo el mundo del ande y lo quieren poseer. En el mundo representado en la novela, las canciones y melodías andinas logran penetrar, hechizar a los grandes señores. El estudio de Gonzales es importante, porque destaca el valor de la música y su función en la configuración de los personajes de la novela.

Por su parte, Chanela Vásquez (2013) analiza la música como un elemento medular de la obra arguediana. Para la musicóloga, la poética arguediana evidencia un mundo sonoro que abarca todo tiempo y espacio. En ese contexto, la música funciona como elemento fundamental del universo narrado. Vásquez explica las características que exige la lectura de la obra arguediana. Así, nos dice que aquel lector que no es del ande no podrá percibir nada valioso, pues solo conseguirá imaginar una simple narración. Sin embargo, el lector de origen andino comprenderá ese mundo sonoro narrado a partir de su experiencia, de su memoria por lo vivido. Ese mundo sonoro es mudo para el lector de la costa, pero, para el lector de la sierra, este no necesita oír para comprender el mensaje construido a través del sonido y la música (p. 299).

Además, la musicóloga centra su atención en la música andina en relación con el tratamiento de la luz y el sonido. Asume que estos elementos son fundamentales en la obra, no es accidental, ya que, a través de ellos, el lector logra acercarse a ambientes sonoros de los que no ha sido partícipe, pero que los siente y percibe de esa manera.

En el análisis de Vásquez (2013), la música en *DyP* representa “el poder del sonido en el alma o subjetividad humana” (p. 303). En su perspectiva, el arpista Mariano tiene el poder de la música. En dicho poder se encuentra la capacidad de doblegar y afectar el alma, limpiarla, así como el pensar y el sentir de las personas que perciben dicha música. Es importante resaltar la referencia del poder del arpista Mariano, ya que ese poder es el que trata de controlar su patrón, don Aparicio “dueño de todo”. Por otro lado, también es relevante el poder de la música, tal como lo sostiene Vásquez, ya que no está definida como un medio neutral, sino, más bien, desde su capacidad para sanar y doblegar.

Las ideas de Vásquez son de mucha importancia. Los aspectos fundamentales de su estudio están relacionados con la música y su presencia medular en la obra arguediana, el acceso al mundo sonoro del universo andino a través de la experiencia del lector y la capacidad de la música para afectar el alma humana. Estos aspectos nos permiten valorar la función de la música en *DyP*. En el universo representado en la novela, la música adquiere, igualmente, funciones articuladoras para revitalizar las prácticas culturales de los pueblos, para unificar el universo sonoro vivificado y unificado en una unidad colectiva que se corresponde con el pensamiento andino.

William Rowe (1996) realiza un detallado estudio de la música en la obra creativa y etnográfica de Arguedas. Parte de la noción de espacio sonoro, el investigado define dicho concepto como: “...un régimen semiótico en el que la voz no se considera privativa de los seres humanos, porque existe un universo sonoro en el que se intercambian e interpenetran lo humano y lo no humano” (p.43). Por otro lado, explica que existen cuatro momentos en la reflexión del autor sobre la música: el primero corresponde a los años 1936-1942, en los que escribe *Yawar fiesta* y artículos sobre la canción mestiza; el segundo abarca la época en que

escribe *Los ríos profundos* y las reflexiones sobre la sonoridad del quechua. El tercer momento está vinculado con la composición de *Todas las sangres* y a los cantos andinos; y el último está referido a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y a la música como un campo múltiple de vibraciones. El crítico centra su interés en el estudio de los dos primeros momentos.

Para Rowe, Arguedas subraya la movilidad del huaino como un género musical que puede atravesar diferentes espacios geográficos y sociales, en particular, hace referencia a su difusión con la migración, una muestra de lo cual es su aceptación en escenarios de la capital limeña. Así, Arguedas visualiza un panorama en el que “la música andina crea un canal privilegiado que atraviesa las estratificaciones rígidas” (1996, p. 38). Rowe considera importante la afirmación de Arguedas sobre que el huaino conserva la música, pero experimenta cambios en la letra, lo que se relaciona con cambios sociales e individuales.

En la lectura del crítico, se destaca la importancia de la música en la creación y el pensamiento de Arguedas: “La música, más que cualquier otra práctica cultural andina, modelaba la visión de Arguedas no sólo sobre el Perú sino también sobre el quehacer literario” (1996, p. 41). Entre las ideas que el crítico desarrolla, queda claro que existe una relación entre el poder mágico del canto y la voz como emanación del paisaje-cosmos. Otro punto interesante tiene que ver con el poder del sonido quechua y que se vincula con “el efecto del harawi” en la novela *Los ríos profundos*; este mismo efecto se asocia con el poder del zumbayllu en la misma novela. Igualmente, los artículos de Arguedas sobre la música revelan la importancia del espacio sonoro como un mundo donde el rumor de los elementos de la naturaleza trasciende la voz.

En referencia a *DyP*, el crítico sostiene que “las relaciones entre la música y las divisiones sociales reciben el máximo desarrollo” (1996, p. 53). Entre los personajes y sus relaciones, la música “no solo indica la distinción socio-cultural sino la moldea y, por lo mismo, es capaz de transformarla” (1996, p. 54). Rowe observa que los desplazamientos que experimentan los personajes se hallan mediados por la música; además, en la escena en la que Mariano ejecuta una música a pedido de don Aparicio, el arpista toca un wanka, que es una pieza prehispánica, con música del huaino, género cantado por mestizos. Por último, describe la violenta actuación de don Aparicio, quien destroza el arpa de Mariano y lo asesina. En efecto, en la novela *DyP* encontramos que la música está presente en diversos momentos de inflexión de la trama narrativa.

### **c) La caracterización de los personajes**

En su artículo “Forasteros y “forasteritos” en la narrativa de Arguedas; el caso del arpista “Upa” Don Anselmo” (2011), el crítico literario Tomás Escajadillo analiza la noción de forastero o foráneo en la narrativa arguediana. Escajadillo realiza un recorrido de cada una de las acciones más importantes de la novela. De esta manera, ubica a Irma y al “Upa” Mariano en el lugar de los forasteros. Sin embargo, afirma que el verdadero forastero o “forasterito” permanente es Ernesto, el protagonista de *Los ríos profundos*. El crítico marca una diferencia entre Ernesto, el forasterito, y los forasteros de *DyP*, Mariano e Irma, que, desde su punto de vista, son forasteros trágicos, en tanto que Ernesto “vive sin mayores sobresaltos en un entorno donde no faltan los demonios y halcones a la vera de los ríos profundos” (2011, p. 114).

Por otro lado, debemos agregar que se puede considerar una diferenciación que particulariza la condición de los forasteros; así, Adelaida encaja dentro de los forasteros de proceden de una ciudad y Mariano pertenece a los forasteros que provienen del interior. De esta manera, la procedencia también es un factor que determina la naturaleza sociocultural de los forasteros en la novela.

Segundo García Castro (2011) estudia, en particular, la conducta del personaje don Aparicio, gran señor de Lambra, a quien define como un ser violento, perverso, demonio y sádico; su comportamiento es típico del gran gamonal de la época. Asocia esta pasión sádica con tres personajes importantes en la novela: “Tres son los seres que sufren este escarnio: el arpista Mariano; la acobambina Irma; el caballo preferido” (2011, p. 102). Reconoce que existe una relación muy ambigua entre el músico y el gran señor de Lambra. García Castro entiende la música representada en la novela como la oposición “[...] a toda expresión maligna, en especial la que tiene que ver con el sexo y el pecado” (2011, p.103).

Estos rasgos sádicos analizados por García Castro no alcanzan al arpista “Upa” Marino. Por el contrario, lo considera como una de las víctimas del sadismo del gran señor de Lambra, lo identifica como uno de los desposeídos que nunca alcanzará superación plena. Por nuestra parte, no compartimos la posición del crítico, porque consideramos que Mariano es la representación misma de la vigorosa resistencia de la cultura andina; ella lo nutre para lograr su máxima expresión a través de su arte y la música.

Las reflexiones de los críticos nos permiten precisar la caracterización del personaje forastero; por un lado, el forastero que migra ejerce un desplazamiento espacial que lo inserta en otro contexto de relaciones. Por otro, podemos apreciar la caracterización de los

personajes de Aparicio y Mariano, quienes se distinguen por el poder y la violencia, y su origen externo y ser víctima de la violencia, respectivamente.

#### **d) El huaino y la cosmovisión andina**

El libro *Estación de los zorros* de Carlos Huamán (2006) es un estudio desde una perspectiva antropológica que plantea aproximaciones a la cosmovisión andina a través del huaino en la obra narrativa de José María Arguedas.

Huamán realiza un análisis del huaino en la narrativa de Arguedas. El autor considera que los huainos, así como otros géneros musicales andinos que se reproducen en la narrativa arguediana, “movilizan muchos elementos culturales que intervienen en el pensamiento y comportamiento de sus personajes” (2006, p. 51). Para Huamán, la música se presenta como uno de los medios que permite asentar, fijar el recuerdo y mantener el pensamiento andino. Además, explica la relación que se establece entre la oralidad, la música y el universo andino: “la memoria es un recurso fundamental para la explicación y análisis histórico. Si bien la escritura permite fijar el recuerdo, la oralidad tiene también sus medios para trascenderla, entre ellos la música” (2006, p. 53). Ello sitúa la primacía de la oralidad en la conservación no solo del recuerdo colectivo, sino también su vínculo con la música en el universo andino.

En particular, Huamán analiza *DyP* a partir de la presencia de la música y su relación con el amor. El investigador afirma que los ejes principales de la novela son el amor y la música, de tal forma que los personajes tejen el drama a través de estos dos ejes. Al mismo tiempo, pone énfasis en concebir la novela como un homenaje a las distintas regiones andinas, a su música y al recuerdo y valoración de sus costumbres: “Se trata de un homenaje a las regiones andinas reconocidas por las manifestaciones artísticas de sus pobladores,



quienes, en el periodo en que se publica la novela, iniciaban su travesía migratoria a pueblos más extensos de los que provenían” (2006, p. 59).

En otra línea de su trabajo, Huamán considera que la muerte de Mariano representa la no música, el caos, la anulación de sentimientos que servían de alimento, calma y sosiego para el patrón, que no encuentra la tranquilidad.

#### **e) El sonido, las luces y el movimiento**

Roland Forgues (1989) dedica un libro al estudio de la narrativa arguediana, en el que analiza los sonidos, las luces y los movimientos en los mundos ficcionales contruidos por Arguedas. Para el estudioso de la narrativa arguediana, estos tres tipos de notaciones (sonidos, luces y movimientos), sin ser exclusivos, contribuyen al funcionamiento del realismo arguediano.

Para Forgues, las palabras hacen que los objetos pasivos sean “como sujetos que actúan en un concierto mágico de sonidos y de luces” (1989, p. 59). Así, se establece una relación entre estos tres elementos en el mundo andino. En referencia a *DyP*, las flores, en la perspectiva de Forgues, guían el movimiento y el vaivén de la luz. Buscar el tratamiento de cada uno de los elementos: luces, sonidos y movimiento. Estas ideas son pertinentes para el desarrollo de la investigación, ya que, encontramos que en *DyP* existen pasajes inundados de luz y sonido y que constituyen el mundo sonoro presenten en la novela.

#### **f) El carácter melodioso de la lengua quechua**

Martin Lienhard (1981), desarrolla un análisis detallado de la última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En él, examina los elementos que actúan como símbolos mágico-poéticos en los *Diarios*. Para ello, se centra en elementos naturales como La cascada,

El abejorro y la zapatilla de muerto, El ima sapra, El pino de Arequipa, El canto del Pato y Yawar mayu.

Específicamente para analizar la simbología del canto del pato en su última novela, Lienhard hace referencia a *DyP* y establece la “equivalencia música = quechua”. Demuestra este punto de vista en el diálogo de los zorros: “cuando el zorro de arriba le pide al de abajo contar (-cantar) como un pato, y el texto reproduce en quechua la respuesta cantada” (1981, p. 51). Esta observación demuestra la lógica de la presencia de los animales cantores en la narrativa arguediana.

El conocido estudioso de la obra de Arguedas aplica este mismo modelo de análisis para contrastar los diálogos de los zorros con el quechua de Irma, personaje de *DyP*. Este personaje, según Lienhard, tiene un quechua melodioso como el canto de los ríos amazónicos, semejante al canto de las aves. Para Lienhard, la musicalidad de la novela depende de la lengua poética quechua, que alcanza un gran nivel de expresión que corresponde al mundo que refiere.

De acuerdo con la revisión de los textos, la crítica literaria en torno a *DyP* se centra en aspectos formales, que precisan la particularidad de la lengua arguediana expresada en el desordenamiento gramatical, la afirmación de una identidad serrana y su vínculo con el mundo andino. Por otro lado, los estudiosos destacan la relación entre la música y el mundo andino, la percepción del mundo andino como un universo sonoro conectado e interrelacionado, como un espacio en el que la música ocupa un lugar especial.

Igualmente, los estudios ponen énfasis en la condición del forastero como personaje de la obra de Arguedas, la diferencia entre los forasteros en relación con su espacio de procedencia, su proceso y evolución. Finalmente, los investigadores destacan la función del huaino en relación con el recuerdo colectivo, el vínculo entre el amor y la música, la relación

entre la música y los elementos sensoriales de la naturaleza en el mundo andino, y la condición melodiosa de la lengua poética en la música quechua.

De esta manera, la crítica sitúa en un plano de valoración la presencia de la música en *DyP*, lo que, a la vez, representa no solo el interés por explicar el sentido que adquieren sus manifestaciones, sino, sobre todo, su condición de ser un elemento vital del universo andino.

### **3.2. Principios y nociones del pensamiento andino que representan unificación y revitalización**

El hombre del ande ha construido las bases de sus principios morales, sociales, religiosos y culturales en relación con el universo que le permite crecer en armonía y correspondencia con los seres que cohabitan su espacio geográfico. El pensamiento andino no sigue las máximas creadoras e impuestas por el pensamiento occidental. Esto ha hecho que las miradas con las que se estudia a la sociedad andina sean sesgadas bajo los parámetros y formas occidentales que buscaron equiparar los saberes andinos a las máximas y principios propugnados por Occidente.

Así, por ejemplo, Jacques Attali, en su artículo sobre la economía y la música (1979), afirma: “Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha” (p. 65). Las sociedades andinas no priorizaron la construcción y transferencia de sus saberes a través de la escritura; por el contrario, fueron otros los sentidos y sensibilidades que desarrollaron en colectividad. Siguiendo las ideas de Josef Estermann (1998), el hombre del ande no tiene como forma de expresión la palabra como simbolización teórica de conceptos que constituyen un conocimiento del mundo circundante. Por el contrario, a diferencia de

Occidente, prioriza la audición y la experiencia como formas de vida, sean estas exigidas por la geografía, por el esfuerzo físico o por las relaciones sociales que establece con los integrantes de su *ayllu*.

La sabiduría andina se alimenta y fortalece de la experiencia colectiva, por ello, el *runa* es portador de sabiduría, “potenciador de una experiencia que le supera, pero de ninguna manera el actor principal” (Estermann, 1998, p. 71). Es en ese sentido que en sus prácticas comunicativas destaca la expresión oral como forma de comunicación por excelencia. Convergen en esta forma de expresión la experiencia, la creación, el imaginario andino, la simbolización y la plasticidad con las que crea sus cantos, música, ritmos, danzas, ritos, costumbres, tradiciones que representan la vivencia andina.

La sociedad andina basa su accionar en el principio de relacionalidad. Este principio se presenta en las prácticas sociales, culturales que se establecen en las comunidades andinas. Este paradigma o modelo de racionalidad lógica andina (Estermann, 1998) dista mucho del pensamiento occidental, el que suele entenderse como único y absoluto. Por el contrario, los principios andinos son integradores e inclusivos. Las relaciones en la cosmovisión andina se desarrollan de manera holística (Depaz, 2015). Estos principios permiten la convivencia y armonía, y posibilitan las relaciones de equilibrio en el cosmos andino. Para una mejor interpretación de *DyP*, delimitaremos los alcances del principio de relacionalidad y los subprincipios derivados de este.

El principio de relacionalidad establece que, en el cosmos andino, todo está interrelacionado. Las entidades no existen por la importancia de su individualidad, sino, por el contrario, adquieren valor en función de su grado de relacionalidad. Estermann sostiene

que “recién en base a la primordialidad de esta estructura relacional, los entes particulares se constituyen como entes” (1998, p. 114). Es en función a su grado de “relacionalidad integral” que los entes conforman el cosmos andino y se concretizan. La relacionalidad que establecen los entes se puede dar a través de diversas formas: por reciprocidad, complementariedad y correspondencia.

El principio de relacionalidad gobierna la convivencia del hombre del ande, en ese universo no existen entes absolutos, ya que todo está interconectado. Por ello, es justificable que, en la lengua quechua, exista una categoría verbal relacional “*Kay*” (ser, existir). Según Estermann (1998), esta raíz se usa como “verbo relacional” que, a la vez, explicita “tenencia” y “posesión”. El principio de relacionalidad es un “principio básico”, del cual se derivan otros subprincipios que determinan las relaciones armoniosas del cosmos en distintos aspectos.

Un primer subprincipio de la filosofía andina es la correspondencia. En el pensamiento andino la correspondencia no es de orden “físico-causal”, como se asume en el pensamiento occidental; por el contrario, las relaciones de correspondencia asumen una representación simbólico-representativa. De este modo, la sabiduría autóctona de los pueblos eminentemente orales, como la sociedad andina, expresan sus saberes a través de mediaciones simbólicas no causales. La correspondencia “incluye nexos relacionales de tipo cualitativo, simbólico, celebrativo, ritual y afectivo” (Estermann, 1998, p. 125) y se presenta en todos los niveles y órdenes del “macro y del micro-cosmos”. Estermann sostiene que, en la filosofía andina, el subprincipio de correspondencia rige a todo nivel:

[...] hay correspondencia entre lo cósmico y humano, lo humano y extra-humano, lo orgánico e inorgánico, la vida y la muerte, lo bueno y lo malo, lo divino y lo humano, etc. El principio de correspondencia es de validez universal, tanto en la gnoseología, cosmología, la antropología, como en la política y ética [...]. (1998, p. 125).

El subprincipio de correspondencia se articula con los conceptos de *kama*, *kamaq* y *kawsay*, cuyo registro lingüístico se encuentra en los principales trabajos lexicográficos de la época colonial. En el pensamiento andino, la noción de *kama*<sup>5</sup> denota la idea de ánimo, en virtud de lo cual el mundo andino se halla animado, es un ser vivo, pleno de vitalidad. La idea de *kama* comunica la existencia de un mundo que se encuentra dotado de fuerza vital. Las primeras evidencias lingüísticas del término *kama* figuran en el *Lexicón* de Fray Domingo de Santo Tomás, que data del siglo XVI (1560).

En esta obra, encontramos el registro de la palabra *camaquenc*, que alude al significado de “ánima”. Un siglo después, siglo XVII, Diego González Holguín (1608)<sup>6</sup> incorpora en su *Vocabulario* el término *camak*, palabra quechua a la que atribuye el significado de “Dios, Dios criador”.

En el *Vocabulario políglota incaico: Quechua, aimara, castellano* (1905)<sup>7</sup>, encontramos la variante *Kamaq*, con el significado de “creador”. Una variante de *kama* en la lengua aymara es *camatha*, registrada en el *Vocabulario de la lengua aymara* de Juan Ludovico Bertonio (1612)<sup>8</sup>, el significado atribuido es “creador”. Como podemos ver, la composición de la palabra *kama* puede haber variado por diversos factores, pero lo que, sin

---

<sup>5</sup> Zenón Depaz Toledo (2015) ofrece un estudio más detallado de la categoría *Kama*. Depaz analiza la palabra *kama*, a la que define como el ánimo vital. Para explicar la estructura de esta palabra, realiza un rastreo del término desde las voces aymaras y quechuas. Para nuestro estudio, tomaremos la forma usada por Depaz; sin embargo, existen otras formas citadas por investigadores como Gerald Taylor (1987) y María Rostworowski (2007). Por un lado, Taylor usa la variante *camá*, siguiendo la línea de estudio de Garcilaso y Cieza de León. Por su parte, Rostworowski (2007) menciona en sus estudios el término *camaquen*; la historiadora sigue la línea de Domingo de Santo Tomás y los estudios de la extirpación de idolatrías.

<sup>6</sup> El texto consultado corresponde a la tercera edición publicada en el año 1989 por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de la cual se tomarán las citas correspondientes.

<sup>7</sup> Las consultas realizadas corresponden a la Reedición con versión Normalizadas (1998) publicada por el Ministerio de Educación en Coordinación académica y asesoría técnica de Rodolfo Cerrón Palomino.

<sup>8</sup> Consultamos la Primera Edición Facsimilar Peruana publicada en el año 2013 por la Universidad Nacional del Altiplano.

duda, se ha mantenido, tanto en el quechua como en el aymara, es el significado de la palabra relacionada con el alma, el ánimo de los seres.

Por otro lado, la noción de *kawsay* se relaciona con la articulación reinante entre todos los elementos del mundo andino. De este modo, su funcionamiento integra diversos órdenes y entidades; así, los seres humanos, los animales, las aves, los cerros, los ríos, los lagos, los arroyos, etc., forman parte de una atmósfera que los envuelve. La raíz del término *kawsay* la encontramos en el *Vocabulario políglota incaico* (1989). En él se consignan variantes del quechua cusqueño y ayacuchano, como *kawsachiq* (“vivificante”), *kawsachiy* (“vivificar”), *kawsay* (“vivir”) y *kawsaq* (“vivo - a”). Sin embargo, en el *Lexicon* de Fray Domingo de Santo Tomás<sup>9</sup>, se registran las variantes quechuas *caucani* o *caucacuni* (“vivir”) y *caucachini* (“hacer vivir, o dar vida a otro”), cuyos significados se relacionan con la palabra *kawsay* y mantienen el significado que recogen los diccionarios o vocabularios del quechua publicados en el siglo XX.

González Holguín registra la definición del término *chantani* como “formar o dar forma a lo que está basto o desordenado” y “crear de nada y dar forma de nada y de cosa sin ser, *hinantinta chantak* Dios. Es Dios que forma y cria todas las cosas”. Dicho concepto engloba las relaciones que gobiernan el vínculo dentro de ese universo animado, en el cual los seres del mundo andino adquieren una existencia definida por la mutua interrelación.

Entre el principio de relacionalidad y el subprincipio de correspondencia, se establece un vínculo que da lugar al subprincipio de complementariedad. En el pensamiento andino, ningún ente, ser o acción del macro o micro cosmos existe de forma aislada; por el contrario,

---

<sup>9</sup> El *Lexicon* también registra otros términos relacionados con el significado de vivir o vivificar: *caucac* o *caucafca*, “cosa viva”; *caucarini*, “resuscitar”; *caucarifca*, “resuscitado”.

su existencia denota la preexistencia de su complemento que lo plenifica, lo complementa. La complementación es una integración celebrativa no excluyente, es decir, no niega la existencia de una contradicción o contraposición, pero asume que estas contradicciones “pueden coexistir (con–posibilidad) como partes complementarias de una tercera entidad, que es recién un ‘todo’ (ente) en sentido estricto” (1998, p. 131). De este modo, los entes que se vislumbran en el *hanan pacha* tienen su complemento necesario en el *kay pacha*; así, el macro y el microcosmos andino están conectados.

Los entes o seres dispares, según Depaz (2015), son vistos como “singulares”, entes o seres imperfectos y carentes que entran en contradicción con el subprincipio de complementariedad. Sin embargo, en el saber andino, esta condición de disparidad o singularidad es vista como un proceso o momento de espera para la complementación (Estermann, 1998) y, a la vez, para la restauración del equilibrio y el logro de la plenitud de los entes o seres que transitan por un tiempo cíclico que les permitirá instaurar su relacionalidad cósmica.

A su vez, la complementariedad se articula con la noción de *yanantin*. El término *yanantin* proviene de la voz aymara y quechua *yana*. En ambas lenguas, se le atribuye un significado semejante. Así, tenemos el registro de la palabra *yana* en el *Lexicon* de Domingo de Santo Tomás, cuyo significado atribuido es “negror”. Del mismo modo, se consigna la palabra derivada *yanay*, con el significado de “prieto, lo mismo que negro”. En la misma línea, en el *Vocabulario* de González Holguín (1989), hallamos el significado asignado a la palabra *yana* como “negro color moreno”. Por otro lado, en el *Vocabulario aymara*, se registra la definición atribuida a la palabra *yana* como “negro, sucio, manchado”. Sin embargo, este último significado de *yana* puede denotar la combinación de la tierra y del



agua que constituyen el germen de donde brota la vida (Depaz, 2015). Esta idea no escapa de la interpretación simbólica del pensamiento andino; ya que dos elementos vivificantes, tierra y agua, por el principio de complementariedad se amalgaman para dar paso a una nueva vida.

En el *Lexicón* de Domingo de Santo Tomás (1560) también se consignan términos relacionados con el significado de la palabra *yana* y que se vinculan con la definición de la palabra *yanantin*. Entre estas palabras, encontramos *yanapani*, cuyo significado es “ayudar”, “favorecer”; *yanapaynin*, “favor en esta manera”; *yanapac*, “favorecedor en esta manera”; *yanacyani*, “servir, como sirve el criado” y *yanapani* o *yanapacuni*, con el significado de “ayudar o favorecer generalmente”.

Por otro lado, el término *yanantin* aparece registrado en el *Lexicon* de Domingo de Santo Tomás (1560) con el significado de “par, de dos cosas iguales”. Otra definición atribuida a *yanantin* es “pareado”, que figura en el *Vocabulario políglota incaico* (1905). Del mismo modo, en el *Vocabulario aymara* de Ludovico Bertonio, hallamos una variante de la raíz *yana*: *yanani*, cuyo significado está relacionado con la primera definición de Domingo de Santo Tomás del término *yananti*. Así, la definición atribuida a *yanani* en la lengua aymara es semejante al significado de *yanantin* en el quechua: “dos cosas compañeras, como dos zapatos, dos guantes”. En González Holguín (1989), encontramos términos en quechua que asociados hacen referencia a la definición de paridad o complemento de la palabra *yanantin*. Así, tenemos las palabras *yanantin yanantillan*, cuyo significado atribuido es “Dos cosas hermanadas” y *Yanantinpa chullan*, “la una de dos cosas pareadas”.

La raíz *yana*, y todas sus variantes en quechua como en aymara, y el término *yanantin* nos remiten a la definición de un principio del pensamiento andino que se encuentra arraigado en la forma de vida y de orden social establecido por los habitantes de los Andes. La complementariedad y la oposición a la cual hacen referencia dichos términos nos permiten afirmar que el universo andino está relacionado con un principio de ayuda mutua, de colaboración para una coexistencia armónica y equilibrada entre los seres del universo andino. Esta condición se observa en los universos novelados por Arguedas.

Un tercer subprincipio de la relacionalidad es la reciprocidad andina. En términos prácticos, la reciprocidad andina es la correspondencia recíproca y solidaria a todo acto, entendido dicho acto como “contribución complementaria” (Estermann, 1998, p. 132). Este postulado abarca todos los aspectos del saber actuar entre la naturaleza, lo humano y lo divino. La singularidad de este subprincipio es que abarca las relaciones de la moral y la ética que determinan el accionar del hombre que corresponde al universo de manera solidaria.

Por ello, Estermann determina la presencia de una “ética cósmica” y “justicia cósmica” que todos los seres o entes del cosmos andino deben asumir: “La reciprocidad andina no presupone necesariamente una relación de interacción libre y voluntaria; más bien se trata de un ‘deber cósmico’, que refleja un orden universal del que el ser humano forma parte” (1998, p. 132). En la actualidad, podemos observar la reciprocidad en los distintos actos de correspondencia y solidaridad que aún se practican en los pueblos del ande, como el trueque o intercambio de favores que es una forma de reciprocidad muy arraigada y difundida en las comunidades andinas. Asociada con este subprincipio se encuentra la categoría *ayni*, que determina la correspondencia, colaboración y cooperación entre los integrantes de un *ayllu*.

Un rastreo filológico del término quechua *ayni* lo encontramos en el *Vocabulario aymara* de Bertonio (1612), donde se consigna la definición de *ayni*: “El obligado a trabajar por otro que trabajo por él” (p. 29). En Gonzales Holguín (1989), se recoge las expresiones “*Aynicupuni o aynini*: Recompensar o pagar en la misma moneda”, “*Aynilla manta llamcapuni*: trabajar otro tanto por otro como el por mí” y “*Aynillapac ccuni*, o *chazquicuni*: Dar o recibir algo con retorno” (1989, p. 40). Estas definiciones están relacionadas con el principio de reciprocidad, que regula el equilibrio y la correspondencia en el universo andino.

El funcionamiento del mundo andino se relaciona con la integración de los diversos órdenes que lo conforman, lo que se puede apreciar conceptualmente mediante las nociones de *kama*, *kawsay*, *yanatin* y *ayni*. Estas categorías del pensamiento andino son claves para comprender la concepción que tiene la cultura andina sobre la articulación entre los seres humanos, los seres divinos y la naturaleza. El hombre del ande incorpora en el desarrollo de su ciclo vital los cantos, música y danza. De este modo, la música y el canto están presentes en el trabajo, en los actos ceremoniales y religiosos y en sus prácticas festivas. La música andina proporciona un conjunto de conocimientos arraigados en el individuo y en la memoria colectiva de los integrantes de un *ayllu*.

Estas prácticas festivas son vivenciadas con mucho fervor, respeto y compromiso por el hombre del ande. A partir de ellas, se establecen lazos de identidad, de pertenencia a una comunidad (*ayllu*), de unificación y de correspondencia. La práctica ceremonial y ritual de las costumbres arriadas en la memoria colectiva de una comunidad andina determina su capacidad de reinvenición e identidad. A su vez, su plasticidad cultural le permite tomar de una cultura circundante o foránea aquellos aspectos que consideran enriquecedores de su pensamiento (Ángel Rama, 1987). Este equilibrio que se establece con la naturaleza y con

los seres circundantes de su espacio geográfico le permite reconocer la conexión vital con el universo andino.

La noción de unificación está relacionada con el criterio de unidad (unidad plural), de identidad a partir de vínculos que se establecen entre los individuos para cultivar rasgos identitarios a través de la música. Sin embargo, los principios y conceptos del pensamiento andino no solo establecen criterios de relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad entre los individuos, sino que abarca, también, una totalidad armoniosa y de equilibrio cósmico. El *runa* sabe reconocer los tiempos de ruptura o desequilibrio. El hombre del ande sabe que toda ruptura es temporal, que el cosmos sabrá restituir el orden. En esta unidad, las relaciones también se establecen con los seres y entes que conforman el universo andino.

Para el hombre del ande, todo está dotado de vida (*kawsay*), vivificado; por ello, se revitaliza, se alimenta y reinventa a través de sus valores, de su modo de vida y de sus prácticas culturales. Esta revitalización no es abordada en función de la definición taxativa de la palabra revitalizar: “dar más fuerza y vitalidad a algo” (RAE, 2014)<sup>10</sup>, porque se considera que ha perdido espacios, en el caso de la lingüística, porque una lengua está en situación de peligro. Por el contrario, nuestra interpretación simbólica está relacionada con los principios y categorías andinas de vivificación, interrelación y coexistencia. La revitalización que asumimos está relacionada con retroalimentarse, robustecerse para seguir perdurando a través de procesos de transculturación y resistencia.

---

<sup>10</sup> Cf. *Diccionario de la Lengua española* (2014) (Tomo II), edición del Tricentenario, p. 1920.

La unificación y la revitalización (vivificación) son dos características de la cultura andina que mantienen vigente su pensamiento y sus prácticas ancestrales. Los principios del saber andino y las categorías literarias nos permiten explicar cómo se organiza el mundo representado en la novela. Desde nuestro análisis e interpretación, sostenemos que el pensamiento andino se unifica, se revitaliza y adquiere formas textuales y expresivas en *DyP*, lo que se articula con la valoración del mundo andino a través de la música andina.

La obra narrativa de Arguedas es un proyecto estético y literario en el cual el autor demuestra su amplio conocimiento del mundo andino y de los principios que lo rigen. Arguedas revela un universo cultural que conoce y que se manifiesta de acuerdo con los principios y categorías andinas que hemos explicado. El novelista da a conocer en su obra narrativa el amor y el respeto que sienten los indios por el mundo que los rodea y al que se sienten integrados. De este modo, en la construcción de los mundos ficcionales en la narrativa arguediana se representa el sentir del hombre del ande, su forma de ver el mundo, su lengua, sus prácticas culturales y, sobre todo, su espíritu creativo y musical. Arguedas vivió entre los indios, aprendió de sus principios ontológicos y de la episteme del pensamiento andino, de lo cual su obra es un ejemplo.

El trabajo literario de Arguedas, sus investigaciones etnográficas, sus estudios sobre la literatura quechua y sus traducciones acercaron aún más al autor a una mayor comprensión de los principios que gobiernan el mundo andino, los valores que cultivan los indios y el simbolismo de la cultura del runa. Sus traducciones del drama *Ollantay*, de *El manuscrito de Huarochirí*, de las canciones y los himnos religiosos quechuas, y su propia producción literaria ponen de manifiesto el funcionamiento de los principios de la cultura andina, a través

de lo cual desarrolló un proyecto estético de revaloración de lo andino. Desde nuestro entender, la novela *DyP* formó parte de este proyecto narrativo.

### **3.3. La música como agente unificador en la novela *Diamantes y pedernales***

La narrativa arguediana revela, con mucha maestría, prácticas culturales, conocimientos ancestrales y principios de vida de los pueblos del ande que rigen la vida del *runa*. Los mundos novelados por Arguedas evidencian la presencia de la música, el canto y la danza como elementos integradores. Entre ellas, *DyP* se halla estructurada a partir de la música, lo que se manifiesta en diferentes planos y aspectos de la novela. En ese orden de interrelaciones, de correspondencia, de reciprocidad, de tensiones y equilibrio, la música se presenta como un agente unificador y revitalizador de la cultura andina.

En este apartado, consideraremos dos aspectos fundamentales de la música en *DyP* que están relacionados con su carácter unificador. El primero es el carácter integrador y unificador de la música, que guarda relación con los principios de relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad. El segundo se configura como un signo de identidad.

El principio que nos ayuda a identificar las bases de unificación del pensamiento andino es la relacionalidad. El cosmos andino está interconectado, la totalidad y el equilibrio subsisten en función de la relación de los diversos entes y seres que lo conforman. En esta relación de conexión e interrelación, existen mecanismos que lo conflictúan y armonizan y que sirven de canales comunicacionales que unifican a los entes o seres en un universo. En *DyP*, este rol es asumido por la música, pues esta se convierte en el vehículo que relaciona a

los seres en cada parte del macro y microcosmos presentes en la novela. Sobre este punto, Cornejo Polar (2011) sostiene:

[...] el poder de la música se interpreta en el orden específico de la música india y en relación necesaria con los atributos de este mundo. La música es así emanación de la cultura quechua y en tanto ésta se define por su inserción en una naturaleza viviente, concebida y experimentada en términos inequívocamente animista, la música deviene de un signo mayor y más legítimo de la totalidad indígena y no sólo de algunos de sus elementos y atributos [...] (1997, p. 143).

La unificación y la integración se expresan a través del principio de la relacionalidad del mundo. De este modo, la música se presenta en *DyP* como un agente unificador de la totalidad cósmica, se muestra desde todas sus variantes y acompaña el hilo conductor del relato. Los hechos narrados y acciones se desarrollan al compás de la música, los cantos, las fiestas y las danzas. En el mundo representado en la novela, la música y el canto emanan de diversas fuentes: humana, natural e instrumental. Estas voces adquieren mayor significado cuando toman el valor de códigos que permiten la interrelación y comunicación entre los seres representados en la novela: “Mariano tocaba fuertemente los huaynos alegres de esas regiones. En las cuerdas de alambre, de las notas altas, se regocijaba repitiendo la melodía; con la otra mano arrancaba los bajos en lo alto del arpa” (1983, T. II, p. 12)<sup>11</sup>. Mariano se constituye como uno de los emisores de música humana por excelencia. Su don para interpretar el arpa y su capacidad para crear melodías son reconocidos por todos los habitantes del pueblo.

Encontramos que en la novela *DyP* se establecen relaciones más profundas entre los sonidos producidos por los seres humanos, por la música y los sonidos que emanan de la

---

<sup>11</sup> José María Arguedas (1983). *Diamantes y pedernales*. T. II, Lima: Horizonte. Las referencias citadas en el presente capítulo serán tomadas de esta edición.

naturaleza. Sobre este aspecto, sostiene Vicky Wolff al analizar la novela *Los ríos profundos*: “Al eliminarse las barreras jerárquicas en el esquema comunicativo los emisores y los destinatarios del mundo andino forman parte de un *yo* colectivo que, a través de la comunicación, produce la información colectiva necesaria para la supervivencia de la cultura” (1983, p. 196). La voz del músico representa a su cultura y lo incorpora a una totalidad unificada y articulada.

Las cualidades sonoras de las voces presentes en *DyP* pueden presentar diversos matices: dulce, como la voz de Irma; apaciguadora, sanadora o purificadora, como la voz de Mariano; poderosa y profunda, como la voz de las mujeres de los pueblos fruteros cuando cantan el harawi. Entre las voces femeninas colectivas, están las “bellas *pasñas*” que cantan el harawi de la despedida:

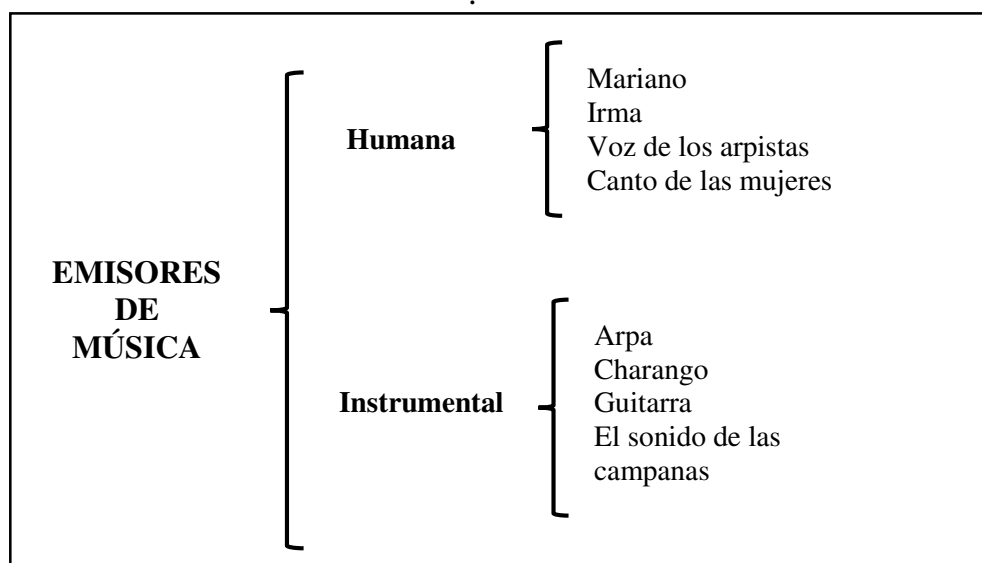
Quando Antolín salía de viaje, toda la comunidad lo despedía, en un extremo del pueblo, junto a una piedra inmensa cargada de arbustos y de yerbas [...] La gran piedra se cubría de niños. Abrazaban a Antolín todos, sin estrecharlo mucho, poniéndole después las manos sobre los hombros, Luego partía. Mariano permanecía a la sombra de la gran piedra y escuchaba el coro de la despedida, el *kacharpariy*; solo, porque siendo un *upa* nadie se quedaba cerca de él. Las mujeres se cubrían medio rostro con las mantas, se reunían en un grupo cerrado, y así cantaban el harawi de la despedida. Los hombres y los niños, las viejas, todos permanecían en su sitio, callados. [...] Al anochecer, entre el canto de los pájaros, sin la presencia del sol que tanto se había infundido del silencio de la despedida, todo el *ayllu* regresaba a la aldea, a bailar en la plaza y más tarde en la choza de la familia de Antolín (1983, T. II, p. 16).

El pasaje narrado nos permite presenciar el ritual de la despedida. Antolín sale de su pueblo para llevar la “legendaria fruta” de su comunidad a otros pueblos más lejanos. Este acto congrega a toda la comunidad. Podemos observar cómo los comuneros despiden a Antolín con el canto de las *pasñas*, su canto permite la unificación de los corazones, de la fuerza del espíritu, del ánimo vital de hombres, mujeres y niños que lo abrazan y lo tocan para revitalizar su fuerza. El ritual de la despedida se cierra al ritmo de la música y la danza en la plaza del



pueblo. La comunidad se unifica en Antolín, ellos no lo acompañan físicamente en este viaje, pero su ánimo, su fuerza y el canto del harawi lo acompañarán en la tarea de cumplir con un objetivo colectivo. Veamos en el siguiente esquema la clasificación de los emisores de música de dos fuentes:

**Figura 3: Clasificación de los emisores de música humana e instrumental en *DyP***



*Fuente:* **Elaboración propia**

En el esquema, observamos dos tipos de emisores de música, humana e instrumental, que se relacionan y complementan (*yanantin*); el músico Mariano y su arpa. El arpista Mariano proviene de una familia de músicos, su padre y su abuelo fueron arpistas, su hermano, Antolín, ejecuta el charango. La voz femenina está presente con el personaje de Irma (la mestiza). Su canto es acompañado por la guitarra, con él tocaba las melodías de los pueblos fruteros de Apurímac.

Los instrumentos musicales mestizos presentes en la novela son el arpa, el charango y la guitarra. Estos instrumentos establecen grados de relacionalidad con sus intérpretes. A

pesar de ser instrumentos foráneos, el indio ha logrado trasladar a ellos su alma, corazón y alegría, y ha incorporado, con mucha maestría, sus tonalidades en sus creaciones musicales y danzarias. El Upa Mariano ejecuta con maestría el arpa mestiza para componer tonalidades de su comunidad. El instrumento se complementa (*yanantin*) con el músico. En la oscuridad de la monturera, el arpista creaba las melodías inspiradas en su pueblo:

[...] Don Mariano prendía el mechero, la callana de sebo con que solía alumbrarse, y templaba su arpa. No tocaba las danzas y cantos que acababa de oír, sino los de su pueblo. Se agachaba hasta apoyar la frente en el gran arco del instrumento; y la música de los pueblos fruteros del “interior” nacía en ese cuarto oscuro. [...] (1983, T. II, p. 13).

El arpa logra expresar el sentimiento del Upa Mariano, músico e instrumento se mimetizan para expresar las más hondas melodías. Los indios se identifican con el Upa arpista, su música se convierte en elemento de unificación con los lacayos de las diferentes haciendas de la puna. Mariano no habla con los mestizos, solo con los indios sirvientes y para ellos ejecuta sus melodías más íntimas. Esta idea está plasmada en el siguiente pasaje de la novela: “Los indios “lacayos” lo buscaban en la monturera, [...] Y algunos “lacayos” dormían en la monturera. Al amanecer, don Mariano tocaba el arpa, muy bajito, casi al oído de los indios” (1983, T. II, p. 35).

El arpa es un instrumento musical foráneo que el hombre del ande incorporó y adaptó a la forma y sonoridad musical de la música andina. Por ello, en el diseño de este instrumento, podemos observar que conviven sus principios. En su ejecución, hay un mayor contacto físico con el arpista y se da el encuentro (*tinkuy*), ya que, por sus características organológicas, este instrumento musical exige el encuentro entre la mano derecha (*hanan*) y la mano izquierda (*hurin*) para su interpretación. La complementariedad se observa en las perforaciones de

donde emanan las voces graves y agudas del arpa<sup>12</sup>. De este modo, se configura el *yanantin* en el instrumento:

La posición de las perforaciones en la tapa armónica es de por sí complementaria: en los dos lados del instrumento, derecho *hanan* e izquierdo *hurin*, se encuentran perforaciones complementarias. Esta simetría es muy importante ya que, según los músicos andinos, las perforaciones sirven “para que salgan las voces”. El plural utilizado hace referencia a por lo menos dos voces, grave y aguda, que podrían ser masculina y femenina (Ferrier, Claude, 2012, p. 135).

Los instrumentos musicales de cuerda transitaron por procesos de transculturación, fueron adaptados e incorporados a la expresión artística y cultura andina. Para los músicos, el arpa es considerada la madre de la orquesta, asumida como instrumento femenino que suele estar acompañada por el violín<sup>13</sup>. Podemos ver que en su interpretación se expresa el sentir andino y, a la vez, en su configuración se expresa el principio de complementariedad (*yanantin*).

En *DyP* encontramos la presencia de la guitarra, este instrumento musical acompaña a los huainos interpretados por Irma, la mestiza. En el siguiente pasaje de la novela, se muestra cómo la memoria vivifica las formas antiguas de interpretación de la guitarra: “...Irma no aparecía en las calles del centro. Muy entrada la noche, o al mediodía, cantaba. La memoria le ayudó a reconstruir los templos de guitarra originales de su pueblo, de su lejana región nativa...” (1983, T. II, p. 30). Los personajes a través de la interpretación musical se reencuentran con sus raíces, con su comunidad, con su familia (*ayllu*). Estos mantienen su memoria colectiva viva y a través del canto y la música revitalizan (*kawsay*) sus saberes.

---

<sup>12</sup> Un estudio más amplio sobre el arpa en la región andina lo encontramos en la *Revista Andina de Musicología*, N° 12–13 (2012). Específicamente, puede revisarse el artículo *El arpa en la cosmovisión andina* de Claude Ferrier, pp. 125–150.

<sup>13</sup> El carácter femenino del arpa, según Claude Ferrier, es asumida por los arpistas del Valle del Mantaro.

Al igual que el arpa y la guitarra, el charango también cobra presencia en la novela. Este instrumento es ejecutado por el indio Antolín, hermano de Marino. El indio comerciante y arriero “...Era alto, de nariz aguileña, de labios delgados y de pómulos brillantes que resaltaban [...]. Tocaba charango, y era “negociante arriero” [...]” (1983, T. II, p. 15). Mientras Mariano se nutre de la naturaleza para crear sus melodías, Antolín ha heredado la vena musical de su padre y abuelo.

La presencia del arpa, la guitarra y el charango en la novela expresan, tanto en el plano real como ficcional, la capacidad creativa y musical del hombre del ande. En el personaje Mariano, se concretiza la fortaleza del indio para transformar e incorporar las melodías del arpa a su vertiente musical india. A su vez, el charango, reinterpretación transcultural de la guitarrilla renacentista española o también conocida como guitarra vieja,<sup>14</sup> es el resultado de un proceso de sincretismo cultural, ya que sus formas organológicas, interpretativas y técnicas fueron cambiando hasta ser conquistado totalmente por el carácter melancólico, alegre y vivaz de la música india y mestiza.

El charango es la representación más concreta de la conquista cultural y musical del hombre del ande ante los elementos foráneos que llegaron con la conquista. Esto demuestra el carácter permeable del indio para tomar saberes de otra cultura e incorporarlas a la suya sin perder la esencia de su matriz cultural. La conquista de instrumentos musicales pertenecientes a una cultura foránea ha permitido que el pensamiento andino se unifique y revitalice para mostrar su resistencia.

---

<sup>14</sup> Sobre el estudio del charango, se puede consultar Vásquez, Chalena (2017) *Charango*. Serie Música Peruana. Vol. 1, publicado por PUCP.

El segundo aspecto relacionado con la unificación se centra en la función de la música como signo de identidad. El personaje principal, Mariano, proviene de un pueblo frutero en el que la vida es apacible y tranquila. Allí las fiestas son el tiempo y espacio de la diversión y de la alegría; se trata de un lugar apropiado en el que los campesinos viven momentos de jolgorio y emoción, sin fuerzas que se contraponen ni conflictos; así, en armonía y bajo una lenta y calmada atmósfera vive el comunero. En este contexto, sus costumbres, ritos y bailes se practican con total libertad, se fortalece su identidad, su relación con la naturaleza y las costumbres se van arraigando en sus prácticas culturales.

Los rituales festivos de las comunidades indias y mestizas se presentan como hechos hiperbolizados de gran relevancia y no como una acción pintoresca de los personajes. Por el contrario, estos rituales expresan un hondo significado que nos permite comprender las relaciones identitarias que se fortalecen en un espacio y tiempo. En la novela, encontraremos tres tipos de rituales celebrativos que desencadenan los hechos narrados. El primer acto festivo es el que se desarrolla en el pueblo frutero del arpista Mariano:

No habían allí verdaderos terratenientes voraces y crueles. Lenta, sin acontecimientos súbitos, la vida cursaba tranquila. Las pocas fiestas estaban previstas; y la gente se preparaba para ellas todo el año. Duraban dos o tres días; días grandes, de bailes, cantos y convites abundantes, con los mejores potajes. Los hombres y mujeres estrenaban ropa nueva en esos días; las mujeres se alhajaban y los niños contemplaban los bailes y danzas, jugaban en las huertas; algunos lloraban, perdidos en la oscuridad durante las danzas nocturnas (1983, T. II, p. 15).

En la descripción de esta celebración, podemos observar cómo el pueblo se unifica y compromete con la preparación de la festividad. El trabajo colectivo se observa en su máximo esplendor; hombres, mujeres y niños se preparan y comprometen en su realización durante todo el año. Los comuneros estrenan sus mejores galas y los niños participan de la

celebración con sus juegos y disfrutando de los bailes y danzas. Todo el ritual se desarrolla al compás de la música y los cantos del ande que revitalizan la identidad andina.

El segundo ritual presente en la novela es la celebración de un matrimonio. El músico Mariano asiste a estos convites para contemplar las celebraciones y bailes de los indios. En este acto ritual, se comparten potajes propios del lugar y las mujeres visten sus mejores trajes como signo de identidad. Los matrimonios son celebraciones colectivas que la comunidad india festeja en su totalidad. Esta observación se evidencia en los siguientes pasajes de la novela:

Cierta vez, durante la celebración de un matrimonio, las mujeres le llevaron un plato de patachi y de algún otro potaje escogido, y no los aceptó; a pesar de que para convidarle tuvieron que caminar mucho [...]. Mariano se quedó de pie [...]. Y vio cómo los indios bailaban en grandes círculos; y miró a los arpistas que tocaban en una esquina del pampón. ¡Era por ellos que había baile, que los hombres y mujeres danzaban con tanta alegría! (1983, T. II, p. 13).

Los indios comparten espacios de celebración, el trabajo colectivo se ve concretizado en los actos de reciprocidad (*ayni*). Los indios celebran y danzan en comunidad; de esta forma, afianzan su identidad. En estos contextos, la danza y la música actúa como agentes revitalizantes y de unificación.

Los rituales y espacios de celebración se convierten en espacios donde se redefine y nutre nuestra identidad; a través de este ejercicio de vitalidad y revitalización, se mantienen la identidad y la memoria colectiva. En esta misma línea, sostiene Laite y Long: “Así se explica por qué, en los nuevos contextos de globalización y mercantilización, la fiesta no ha desaparecido del Perú, sino que muestra una gran vitalidad y vigencia” (Cit. de Cánepa, Gisela, p. 2008).

Por último, el tercer ritual festivo es la fiesta ofrecida al señor de Lambra. En los pueblos del ande se agasaja, como acto de reciprocidad, a los comerciantes y arrieros con quienes se ha realizado un trueque o intercambio de productos (*ayni*). Este hecho se narra en el siguiente pasaje:

... Don Aparicio la trajo desde su lejano pueblo, de vuelta de un largo viaje de negocios. Llevó a vender veinte caballos finos y cien mulas, y las cambió por reses. La conquista y rapto de Irma fueron una aventura corriente. La conoció en un paseo y jarana que el comprador de mulas organizó para agasajar a don Aparicio. [...]

El paseo dedicado a don Aparicio fue muy concurrido y de los “grandes”. La llegada de algún forastero importante era siempre la mejor oportunidad para realizar banquetes y fiestas que todos los vecinos principales del pueblo deseaban (1983, T. II, p. 26).

El tema de la festividad se describe de manera hiperbolizada en *DyP*. Los habitantes de los pueblos viven sus actos festivos y sus celebraciones con gran jolgorio donde están presentes el baile, la música y la danza. En el pasaje, podemos apreciar que se realizan actos celebrativos para corresponder ante una acción. A don Aparicio se le corresponde con reciprocidad ante la realización de un intercambio de ganado, un trueque. De este modo, se mantiene el equilibrio y se fortalece la identidad, los usos y costumbres del pueblo se afianzan, se concretizan los principios andinos que rigen la vida del universo andino: “Ciertamente, en los Andes la fiesta [...] es un suceso que estructura y ordena la vida de sus protagonistas, un universo con significados que expresan visiones del pasado, vivencias del presente y aspiraciones ante el futuro” (Raúl Romero, 2008, p. 12)<sup>15</sup>.

El universo andino se organiza a partir de la reciprocidad, compromete a todos los miembros de la comunidad a actuar de manera fraterna y correspondida. Este principio no

---

<sup>15</sup> Ver *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú* (2008). Raúl Romero (Ed.). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

solo articula las relaciones humanas, sino que también, establece la interacción con la naturaleza, así como entre el hombre y los seres vivos. El *ayni* no es voluntario, por el contrario “[...] se trata de un deber cósmico que refleja un orden universal del que el ser humano forma parte” (Estermann, 1998, p. 132). Antolín, en reciprocidad y unificación con la naturaleza, conserva y practica los rituales de pago a la tierra, a sus *apus*, con ello expresa su identidad cultural. El principio de reciprocidad se evidencia en los siguientes pasajes de la novela:

Escalaron juntos la cordillera. Por la región de las huertas y las faldas de las montañas que circundan la comunidad, caminaron de noche. Amaneció cuando la última abra estaba próxima. Se sentaron a descansar en la cumbre. Antolín rezó en quechua y ofreció un poco de cañazo al abra y a la pampa temible que empezaba, cerca, al pie de los nevados. (1983, T. II, pp. 17–18).

Antolín anima a Marino a viajar a los pueblos desconocidos donde los músicos, como él, son famosos y viven bien. Antolín acompaña al arpista a escalar la cordillera, hasta llegar a la cima indicándole la ruta que debe seguir para llegar a los pueblos donde residían “los todopoderosos”. Antes de ver partir a Mariano, Antolín realiza el pago a las montañas, a la cordillera, a los parajes que atravesará Mariano para llegar a su destino. Según la visión andina, a todo acto le corresponde un acto complementario, que contribuye y reciproca. Esta respuesta puede que no se dé en simultáneo, el hombre del ande sabe que existe un equilibrio cósmico al que apela a través de actos celebrativos.

En el pasaje citado, Antolín ofrenda el cañazo a las cumbres y a las pampas bravas, dedica sus rezos en quechua a las montañas y ve partir a su hermano Mariano. Al perderlo de vista en la meseta, vuelve a realizar el pago a las montañas: “Cuando perdió de vista a su hermano, Antolín, el arriero, derramó nuevamente unas gotas de agua ardiente sobre su cumbre, y empezó a bajar la montaña, hacia su pueblo” (1983, T. II, p. 18). Antolín, quien



apertura y cierra el acto ceremonial, agradece a los apus, a la *pachamama* y a todos los seres divinos para que le den energía y lo cuiden en su travesía. Los apus se encargarán de acompañar a Mariano y al killincho en su largo viaje.

El principio de la reciprocidad adquiere valor en todos los actos de la vida del hombre del ande. A través de él, se identifica la unificación de todos los elementos del cosmos. Este aspecto es analizado por Estermann (1998), quien sostiene que existen múltiples formas e interacciones de reciprocidad en diversos momentos de la vida en el ande. Entre ellos, cita la “reciprocidad económica de trabajo e intercambio comercial, familiar de (com-) parentesco y ayuda mutua, ecológica de restitución recíproca a la *pachamama* y a los apus” (p. 134). El *ayni* establece esa relación cósmica entre el hombre, las divinidades y el universo andino del cual forma parte.

En *DyP* el *runa* se ve representado como un ser sometido y entregado al servicio de los mistis. Mariano e Irma sirven a don Aparicio con total fidelidad. Del mismo modo, los indios que pertenecen al *ayllu* de Alk’amare proyectan total obediencia. Las indias del pueblo de Lambra y el varayoc indio, se ven sometidos a los deseos y caprichos de don Aparicio:

El varayok’ cruzó los pampones y callejuelas del barrio, en silencio, sin mirar a nadie; las jóvenes indias lo seguían sin demostrar ninguna alegría, ningún sentimiento que pudiera ser reconocido por las mujeres del barrio indio. “Qué es pues esto? –se preguntaban ellas–. ¿Por qué no cantan? ¿A qué vienen con sus trajes de fiesta? ¡No es tampoco para un muerto!”

En el barrio central, las señoras y señoritas, los jóvenes y caballeros lo comprendieron todo. –¡Qué escándalo! –dijo uno– ¡El varayok’ a las órdenes de don Aparicio para una alcahuetería! (1983, T. II, p. 25).

Los indios estaban al servicio del misti, estos proyectaban total obediencia ante los pedidos del señor de Lambra. Sin embargo, a este pasaje narrado le antecede una descripción de los usos y costumbres de los indios del pueblo de Lambra. El varayok’ porta su “vara

gruesa de chonta” simbólicamente decorado con elementos andinos y mestizos. Del mismo modo, las mujeres indias de Lambra se presentan con los trajes típicos de su comunidad. Estos implementos permiten que la gente del pueblo de K'allak'ata las identifique como indias del pueblo de Lambra:

[...] Cada mujer llevaba en las manos un ramo de achank'arayas blancos y violáceos y sobre la cinta del sombrero, como anchos adornos, flores phalcha azules y grises. El viejo alcalde indio empuñaba una vara gruesa de chonta, ajustada con anillos de plata: insignia de su autoridad. En el extremo alto de la vara, el de mayor diámetro, estaba cubierto de plata que tenía en su centro una cruz.

Sobre el madero negro de la vara del pueblo lucían la franjas de metal, Cada anillo era un pallay, una cinta labrada: pájaros, flores, venados y caballos, dibujados a cincel, y en el borde una línea, a manera de marco. [...] Por el vestido de bayeta azul oscuro y la montera con franjas doradas, en forma de cruz sobre la copa, reconocieron que era gente de Lambra (1983, T. II, p. 24).

La representación de un pueblo subyugado ante el poder del gran señor de Lambra se convierte, ante la mirada de un lector atento, en un acto de resistencia cultural, de defensa de los usos y costumbres de los indios del pueblo de Lambra. El vestir de las indias muestra el tejido de animales que representa la cosmovisión andina. Del mismo modo, la vara de chonta del *varayok*, la descripción de cada elemento de la flora y la fauna, seres de quienes emana fuerza revitalizante que permite que los indios muestren la defensa pasiva, como acto de resistencia, de su cultura. Al respecto, Cornejo Polar sostiene: “En contraste con su pasividad social, con la sumisión que los encadena, los indios de *Diamantes* y *pedernales* demuestran una vigorosa unificación: silenciosamente, pero con firmeza reiteran los valores de su cultura y lo demuestran con seguro orgullo” (1997, p. 12).

En efecto, los productos culturales andinos, como el vestido; los instrumentos rituales, como la vara de chonta y las flores de achank'arayas y la montera expresan la articulación

de su identidad con su cosmovisión. Del mismo modo, la música presente en *DyP* adquiere una capacidad articuladora e integradora que posibilita la defensa de la cultura andina.

### **3.3.1. Tensión lingüística y evolución en la prosa arguediana**

Como se sabe, la lengua materna de Arguedas fue el quechua y aprendió el castellano en su niñez. Su condición fue de un hablante bilingüe que tenía interferencias lingüísticas del quechua, lo que se puede apreciar cuando empezó a escribir sus primeras obras de creación. Siguiendo a Rowe (1979), el proceso de la escritura de Arguedas respecto del lenguaje y la expresión lingüística está marcado por tres momentos: el periodo del paso de *Warma Kuyay* (1933) a *Agua* (1935), el periodo en que escribe *Yawar fiesta* (1941) y el periodo en que escribe *Orovilca* (1954), *DyP* (1954) y *Los ríos profundos* (1958).

El primer periodo que sigue la escritura de Arguedas comprende el tránsito de un lenguaje en un castellano estándar y literario que corresponde a la composición del cuento *Warma Kuyay* a una lengua dominada por la sintaxis quechua cuando escribe *Agua*. De acuerdo con su testimonio en el *Primer encuentro de narradores peruanos*, el escritor enfrentó en la escritura de *Agua* lo que él llamó “una verdadera pelea infernal con la lengua”.

La adecuación de la temática de Arguedas a hechos de carácter social y de tono más contestatario explica el registro del lenguaje en *Agua* que, de esta manera, se expresa en una gramática predominantemente quechua y que difiere del lenguaje como expresión de los sentimientos íntimos en *Warma Kuyay*. La influencia de la lengua materna en la prosa arguediana determina “una mistura”, lo que constituye la manifestación de dos culturas que se hallan en una relación conflictiva.

No obstante, el lenguaje de Arguedas fue experimentando una evolución literaria, lo que se revela en las opciones por las que se inclina en los dos siguientes periodos. Así, en el segundo momento, que corresponde a la composición de *Yawar fiesta*, el autor modifica su actitud ante el lenguaje literario.

Rowe hace ver que en este periodo Arguedas introduce nuevas variaciones dentro de la estructura quechua frente a considerar que el escritor reemplaza la lógica de la sintaxis del castellano con otra lógica (1979, p. 43). Al respecto, Salazar Bondy (1954) considera que la prosa de Arguedas se caracteriza por “sutiles desordenamientos”, con lo que podemos apreciar la evolución de su prosa. Los rasgos de esta evolución se indican mediante la superación de la “mistura”, la supresión de expresiones y formas no castellanas, la utilización del artículo y el uso de la traducción de palabras quechuas al castellano en las versiones de *Yawar fiesta*.

El paso a un momento de mayor evolución en la prosa arguediana se marca en el tercer periodo, en el que la aparición del cuento *Orovilca* revela un ejercicio de estilo que se aproxima más al castellano. Tanto la opinión de Zavaleta (1955) como el punto de vista de Rowe (1979) nos hacen ver que el texto adecuaba sus descripciones al estilo del castellano. En este periodo, destaca la publicación de *DyP*, donde hay una superación de las primeras opciones de Arguedas: “En esta historia, hasta el habla de los indios se desarrolla dentro de los límites del castellano estándar, demostrando el abandono de la “mistura” al enfocar el mundo andino” (Rowe, 1979, p. 62).

Este proceso tiene su punto de culminación en *Los ríos profundos*, en que destacan algunos desordenamientos, pero sin llegar a extremos, la variación en el orden gramatical, la interrupción de la lógica “racionalista” con fines emotivos y la obtención de un ritmo en la

prosa, entre otros elementos. Situada en un término previo, la novela *DyP* corresponde a este proceso en el que Arguedas busca una traducción de los diálogos de los indios; además, el lenguaje es coloquial, los indios hablan quechua correctamente y la lengua es estándar.

### **3.3.2. El quechua y la oralidad en *Diamantes y pedernales***

El hombre del ande privilegia la oralidad, porque está asociada al canto y al ritmo de la naturaleza. La memoria colectiva se ve fortalecida con el canto, la música y la danza. Con su música, el arpista Mariano retrata el pueblo frutero. Al igual que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, para Arguedas:

[...] el sonido es lo más importante. La preocupación con la capacidad del sonido/voz para conformar la memoria se convierte más tarde en la urdimbre compleja [...], que suministra una serie de imágenes de la transmisión cultural. A la vez, la imaginación auditiva configura espacios: Antolín Crispín, con su música, retrata la gran bahía de Chimbote. (Rowe, 1996, p. 31).

El aspecto relacional entre estos personajes está determinado por su capacidad para crear o interpretar melodías musicales. Cada uno de ellos conserva los estilos musicales de su pueblo; la guitarra, el charango y el arpa emiten melodías propias del lugar de origen del músico. A Mariano e Irma los unen (*yanantin*) los cantos antiguos y el quechua. Esta idea se ve representada en el siguiente pasaje:

...Y le habló en el dulce y patético quechua de Apurímac. Don Mariano la escuchó: el quechua que oía era semejante al que hablaban en los pequeños valles fruteros del “interior”, en su pueblo. Allí nacen los ríos Amazónicos, se forman las extensas venas que ingresan tronando a los cauces labrados entre las cadenas de montañas. El quechua en que Irma le hablaba tenía el aire de esos ríos, de las aves que sobre ellos juegan, gritando, llamando a los seres humanos (1983, T. II, p. 31).

Mariano rememora espacios en los que creció escuchando su lengua, la memoria colectiva lo ayuda a recrear estos espacios con los que desarrolló vínculos afectivos. Lo que sus ojos no observaron (el canto de los pájaros, el bramar del río Apurímac, el silencio de la estepa), fue capaz de ser percibido por sus oídos para alimentar su memoria auditiva, para luego retratar su mundo sonoro a través de su canto y el tañer de su arpa.

Su lengua se constituye en el código de identificación y unificación, la sonoridad del quechua los remite a ese cosmos animado donde brota la vida. El quechua es una lengua que se describe como dulce, que acaricia, abraza y que permite que el indio se exprese con toda su fuerza y la expresión de su alma. Por ello, se convierte en el signo que hermana y unifica a la mestiza (Irma) con el indio (Mariano), ambos personajes configurados en la novela como forasteros. En el siguiente cuadro, podemos apreciar algunos de los términos quechua que aparecen en la novela *DyP*:

**Tabla 3**

**Recopilación de los términos quechuas presentes en la novela**

Chumpi	(cinturón)	p. 11
Upa	(el que no oye)	p. 13
Sanki	(cactus gigante)	p. 14
Sok' onpuros	Flores	p. 14
Ayllu	(1) Comunidad de indios	p. 16
Pasñas	Mujeres jóvenes	p. 16
Wallco	“un cordón de frutas y flores que le ceñía como una banda presidencial”	p. 16
Kacharpary	Despedida	p. 16
Kacharpary-pata	(2) Andén de las despedidas	p. 16
Killincho	(cernícalo)	p. 17
Auki	(1) Montaña sagrada	p. 18

Pak'cha	Salto de agua	p. 30
Saywa	Pequeño monumento de piedras, mágico	p. 22
Yutu	Nombre quechua de Sirio	p. 31
Pichk'ay	Ritos del quinto día	p. 40
Campo	Regidor para el campo	p. 41

*Fuente: Elaboración propia*

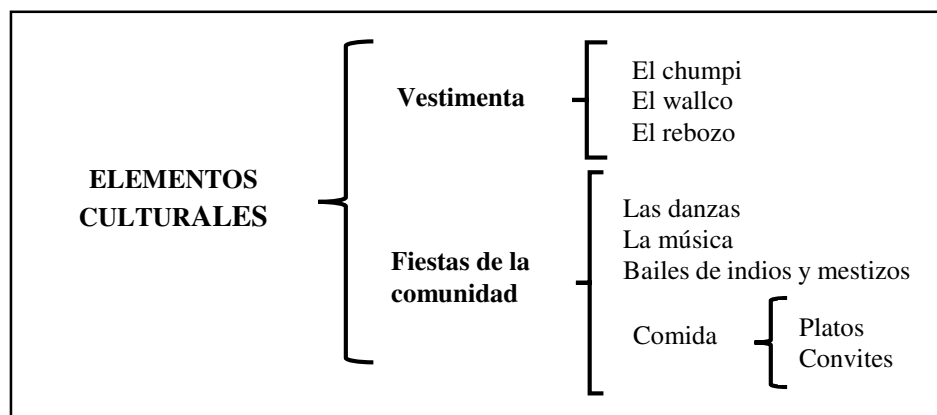
Las citas ilustran la vitalidad del léxico quechua, su inserción en mundo sonoro, musical y vivencial. De esta forma, en el discurso de la novela y de los personajes, se afirma el alma andina y el universo local representados en la novela.

### **3.3.3 Elementos culturales de unificación**

En el mundo andino, existen elementos que reafirman los valores de la cultura andina. En *DyP*, como en otros mundos novelados por Arguedas, encontramos un buen número de representaciones culturales que están relacionados con la cosmovisión andina y consolidan la identidad con los integrantes de una comunidad o de un *ayllu*. Estos elementos se hallan simbólicamente representados en diversos objetos que están presentes la vida del hombre y de la comunidad. Así, por ejemplo, el chumpi, el tejido, los potajes se constituyen en elementos vivificadores y unificadores de la cultura andina.

En el siguiente esquema, podemos observar los elementos culturales de unificación:

*Figura 4: Clasificación de los elementos culturales presentes en DyP.*



*Fuente: Elaboración propia*

En diversos momentos de la trama narrativa de *DyP*, podemos observar que los elementos culturales cobran presencia por la descripción detallada de sus características. Arguedas incorpora elementos propios de la comunidad en espacios tiempos de fiestas, rituales, ceremonias, etc.

Un primer elemento cultural que unifica a la comunidad o ayllu es la vestimenta. Entre la indumentaria de los hombres del campo, resalta el chumpi de los varones y el rebozo de las mujeres. El wallco es otro de los elementos que cobra presencia en el ritual de la despedida.

#### **a) El chumpi**

El chumpi cobra presencia en la novela cuando el upa Mariano llama la atención de las mujeres al observar el bello chumpi que el arpista exhibe en las fiestas de la comunidad:

Sólo él usaba esa clase de fajas. Desde su lejano pueblo, algún indio vendedor de fruta le traía, de tiempo en tiempo, un cinturón nuevo y llamativo que sus hermanas le enviaban como recuerdo. En el fondo rojo o azul de tejido, las figuras reciamente compuestas, de toros, patos o caballos, resaltaban como si estuvieran vivos (1983, T. II, p. 12).



El tejido se asocia con el telar, con el manto, con significados referidos a la vida, a la historia, al pasado, a la memoria, con un sentido profético y trascendente. Los seres que decoran bellamente la faja del Upa Mariano son seres que denotan vitalidad. Así, el toro, los patos y los caballos resaltan en el tejido porque tienen vida. Esto llama la atención de las mujeres de la comunidad, quienes observan con curiosidad a los seres del *kay pacha*.

Desde otra mirada, el chumpi que es parte de la vestimenta del músico, mantiene el equilibrio del upa Mariano; ya que, por estar ubicado en la cintura, sirve para contener la energía, otorgar la fuerza y el equilibrio al indio.

#### **b) Rebozos de castilla**

El rebozo o pañolón es parte del vestuario de las mujeres de la comunidad. Estas utilizaban este complemento de su vestuario para asistir a las ceremonias religiosas. En la novela, se usa el rebozo para entonar el harawi de la despedida a Antolín. También, está presente el uso de esta indumentaria mestiza cuando se entona el aya- harawi en los funerales indios del Upa Mariano. Otro momento en que las mujeres lucen sus trajes típicos es en la celebración de los matrimonios: “[...] fueron tan hermosamente vestidas, con sus largos rebozos de castilla cubriéndoles la espalda [...]. Tuvieron que cruzar media calle con los platos escondidos bajo el rebozo” (1983, T. II, p. 13). Este accesorio de la vestimenta permite identificar su lugar de origen y las características de sus trajes típicos. La mujer andina fortalece su identidad y se unifica a una comunidad con los usos y costumbres de su pueblo.

#### **c) El wallco**

El wallco es un collar de frutas y flores que se coloca a los hombres a modo de banda presidencial. En la novela, se despide a Antolín y las mujeres solteras y bellas le colocan el

wallco como símbolo de buen viaje, buena suerte y buenos deseos para el arriero Antolín. Por otro lado, el wallco, también, simboliza al amor, la entrega y una forma de reciprocidad hacia el indio, en quien el pueblo ha depositado todas sus esperanzas y fe en el cumplimiento de su tarea.

#### **d) Las fiestas de la comunidad**

Se constituyen en espacios de diversión y jolgorio que comparte toda la comunidad. En la novela, se mencionan las fiestas y rituales celebrativos que se dieron lugar en las comunidades indias y mestizas. En estas celebraciones, se comparten diversos platos típicos y potajes con toda la comunidad. Entre los platos típicos, se menciona el patachi. En la novela, los personajes comparten este plato típico en el ritual de la celebración de un matrimonio indio. Estas celebraciones eran acompañadas de danzas como los carnavales y marineras.

La presencia de estos elementos identitarios en la novela forma parte del carácter y cosmovisión de la comunidad andina representada. Los rituales, las celebraciones de las fiestas y el afianzamiento de los usos y costumbres fortalecen los lazos de unificación. Los partícipes de estas prácticas, sobre todo niños y jóvenes, escuchan, aprenden y nutren su memoria colectiva.

#### **3.3.4. El repertorio musical presente en la novela y su simbolismo**

A diferencia de *Los ríos profundos*, novela a la que Rama renombró como “La ópera de los pobres”, *DyP* no presenta las glosas y versos de los cantos en su totalidad. Sin embargo, se mencionan los títulos de los huainos, wankas, harawis y carnavales que van desencadenando los hechos narrados. En la novela, encontramos la presencia de un importante repertorio

musical y la manifestación de diferentes géneros musicales; ello se asocia con la memoria colectiva de la cultura andina. En la configuración de los géneros musicales presentes en la novela, se pueden identificar tres aspectos que nos permiten analizar su funcionalidad en la novela.

- A. La memoria colectiva
- B. Su carácter simbólico
- C. Su carácter interpretativo

#### **A. La memoria colectiva**

En el mundo andino, el hombre del campo vive en medio de un universo sonoro y de hondas impresiones acústicas que constituyen un elemento esencial de su entorno. Saber escuchar y reconocer las diferentes sonoridades de la naturaleza en sus múltiples manifestaciones son aspectos decisivos en la cultura andina. El hombre se halla íntimamente ligado a esta experiencia sonora, lo que se plasma en la existencia de una memoria auditiva que no solo se refiere al universo sonoro natural, sino también a la dimensión musical del mundo andino.

El hombre del ande ha desarrollado con mayor plenitud su memoria auditiva o sonora. Ha aprendido a escuchar a la naturaleza y a sus pares, su conciencia fonética está constituida por la musicalidad de su lengua y por el mundo sonoro del que forma parte. Su memoria auditiva está constituida por un sinfín de sonidos a los cuales está expuesto y que guarda y almacena como parte de su sabiduría. Estos conocimientos conforman su memoria colectiva que “recompone mágicamente el pasado, y cuyos recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo pueden legar a un individuo o grupo de individuos”. (Darío

Bentancourt, 2004, p. 126). Las expresiones musicales y danzarias nutren la memoria colectiva de los pueblos andinos. Estas expresiones se afianzan porque están ligadas a sus labores cotidianas, a sus actos festivos y a sus rituales o ceremonias religiosas.

*DyP* es una novela construida por la música. Al no considerar las glosas de las canciones, Arguedas apela a mantener viva la memoria de los lectores andinos. A la vez, busca acercar su obra y los saberes andinos al hombre de la costa. La memoria colectiva y a la huella mantiene revitalizada la cultura musical propia de cada región. Sobre este punto, Huamán sostiene:

[...] *Diamantes y pedernales* es una obra de las más grandes, a mi modo de ver, que ha escrito Arguedas y, sobre todo, planteándose el reto de no poner las letras [de las canciones] sino que las letras se escuchen a través de la manifestación sonora impregnadas en las palabras del discurso novelístico (Cita de la entrevista a Huamán).

Los géneros musicales presentes en la novela son el huaino, el harawi, el wanka y el ayataki. Estos géneros son interpretados en diversos momentos de la secuencia narrativa y, a la vez, cumplen múltiples funciones. Es interesante observar que, a pesar de que no se evidencian las glosas de las canciones interpretadas, el narrador apela a la memoria del lector, invita a seguir con la huella de la palabra y del recuerdo de los primeros versos del huaino interpretado. Esta idea se puede contrastar en los siguientes pasajes de la novela:

La llegada de la joven costeña trastornó también a Irma.  
Una tarde don Aparicio fue a visitarla  
—Vas a cantar ahora, Irma —le dijo, sentándose en uno de los poyos de adobes del cuarto, afuera de la división de tocuyo.  
Ella templó su guitarra y cantó aquel huayno que tiene como estribillo:  
“¡Oh pavo real, águila de los ríos!”  
—¡Otra vez canta, eso mismo! —le pidió don Aparicio.  
Las cejas del joven parecían como revueltas; ocultaban por completo sus ojos.  
—¡Otra vez, acobambina, otra vez!  
Escuchó, cerrando los ojos, tanto tiempo; se levantó, sin mirarla, abrió la puerta y salió (1983, T. II, p. 30).

Aparicio busca a Irma, su amante, para apaciguar su estado de ánimo y sus perturbaciones. La llegada de la costeña Adelaida ha perturbado su vida y la vida del pueblo. El gran patrón de Lambra ha encontrado en la música del upa Mariano su aquietamiento. Aparicio siente debilidad por lo huaynos. Por eso, mantiene a la mestiza como su amante y a Mariano como su sirviente y músico.

## **B. Su carácter simbólico**

El segundo aspecto está relacionado con la simbología de los géneros musicales presentes en la novela: huaino, harawi, wanca y ayataki. El huaino es el género que cobra mayor presencia en la novela. En sus se menciona los diversos elementos de la flora y la fauna. Los huainos llevan el nombre de las diversas aves que habitan en la geografía andina. Entre estos elementos simbólicos tenemos: el pato negro, la palomita del campo, el tuquito, el pavo real, el águila de los ríos, el chihuaco y el sauce ingrato.

### **B.1. Huaino**

#### **El pato negro**

La representación del pato negro está presente en la narrativa arguediana. Este representa en la cosmovisión andina la orfandad del indio, el dolor como luto eterno<sup>16</sup>. La representación del pato negro lo podemos observar en el siguiente pasaje de la novela:

El cernícalo aleteaba sobre el arca del instrumento. El músico venía casi corriendo. Llegó al corredor y se sentó en el poyo, cerca de la columna.

—¿Qué toco, patrón?

—Huayno de altura, bien triste.

Mariano tocó el más triste de todos, aquel cuyas primeras palabras dicen: “Pato negro ¡por quién lloras! Yo también tengo luto eterno, pero no solo en las plumas...”

Don Aparicio confundía el verdadero amor con la tristeza”

—Canta, don Mariano” (1983, T. II, p. 23).

---

<sup>16</sup> Estas ideas están plasmada en la investigación realizada por Huamán (2006). El investigador hace un estudio pormenorizado sobre el huayno y su representación simbólica en la narrativa arguediana.

En la representación del pato negro, Aparicio identifica su dolor y falta de calma, este se ahonda más con el canto de Mariano. El color negro de las plumas del pato representa simbólicamente la desesperanza y el dolor. Los forasteros, Irma y Mariano, también sufren, ven en la representación simbólica del pato negro la expresión de su dolor por la añoranza de su *ayllu* y su pueblo.

### **El tuquito**

El tuku o búho es un ave de facultades premonitorias, por lo general negativas. Su canto expresa la tristeza del comunero y la añoranza del migrante por el retorno a su pueblo. El tuquito tiene presencia en los huainos de la puna: “Su canto introduce al recuerdo y al pensamiento de probabilidades negativas” (Huamán, 2006, p. 34). En la novela *DyP*, el tuquito es mencionado en los huainos que Mariano interpreta a pedido de su amo, el señor de Lambra. La representación del presagio ante noticias funestas está ligada a la vida convulsionada que lleva don Aparicio y la añoranza del Upa y la mestiza que se identificaron como foráneos.

### **El chihuaco**

En la cosmovisión andina, el chihuaco representa al ser desobediente y timador. Es un animal que pertenece al *hanan pacha*, y como tal era ingerido y protegido por las divinidades. Por sus bellos plumajes y encantadora voz, fue elegido el mensajero de los dioses, hasta que los traiciona<sup>17</sup>. Las glosas del huaino del chihuaco no son mencionadas; sin embargo, su representación simbólica está asociada a las características del gran señor de Lambra; ya que, Aparicio personifica la lujuria, la traición a las mujeres y la prepotencia que ejerce hacia sus empleados.

---

<sup>17</sup> Cf. *El toro y el cóndor* de Hiroyasu Tomoeda (2013), pp. 324-325.

## **El sauce ingrato**

La representación del árbol está asociado a la unión de las partes en las que se divide el universo andino. De este modo, el árbol transita, con sus raíces, desde el *urku pacha*, asciende hacia el *kay pacha* para elevarse hacia el *hanan pacha*. Por ello, es considerado simbólicamente como *axis mundi*. Gladys C. Marín analiza esta representación simbólica del árbol en el mundo andino:

[...] El árbol, al clavar sus raíces en la tierra y elevarse hacia el cielo establece el nexo, es el eje que une los tres planos del universo: el infierno, la tierra y el cielo. Por ser el eje, el *axis mundi*, los acontecimientos principales, aquellos fundamentales para la vida de la comunidad, se hacen junto a él. (Cit. de Forgues, 1989, p. 329)

Estas representaciones simbólicas presentes en los huainos nos permiten afirmar que el universo narrativo de *DyP* se configura en función a la música. Esta determina la unificación cultural a través de la memoria colectiva y la huella de la palabra. La representación simbólica de los diferentes seres y entes mencionados en los títulos de los huaynos y las escasas glosas presentes en la novela nos permiten comprender la cosmovisión andina desde sus representaciones simbólicas. El huaino es el género musical más poderoso que evidencia la capacidad creadora del hombre del ande.

## **B.2. El harawi**

Es otro de los géneros musicales presentes en la narrativa arguediana<sup>18</sup> y en la novela *DyP*. Arguedas incorpora el canto del harawi en escena de mucha tensión o carga emotiva. En esta novela, hay dos momentos en las que el harawi es interpretado. La primera está relacionada con la despedida del arriero Antolín. Este sale de su comunidad y lleva con él los

---

<sup>18</sup> Huamán (2004) realiza un estudio detallado de los diversos géneros musicales presentes en la narrativa arguediana.

mejores frutos del pueblo para su venta en los pueblos más alejados. La partida de Antolín es considerada, desde nuestro análisis, un acto ritual en la que el indio se revitaliza con la fuerza del canto colectivo de las *pasñas*, es el harawi quien lo sostiene durante su viaje.

El segundo momento es la interpretación del aya-harawi en los funerales del Upa Mariano. Este tipo de harawi es también conocido como harawi para muertos. Es un canto de dolor y de purificación para el muerto. El aya-harawi o canto de muertos es interpretado por la voz aguda de las mujeres:

[...] ¡Don Aparicio ya lo sabía! Las mujeres cantarían el aya-harawi. Cerró los ojos. Un grupo de mujeres se cubrieron un lado del rostro con sus rebozos y comenzaron a cantar. No pronunciaban palabras, sólo sílabas, con la voz más aguda y penetrante de la creación. [...] (1983, T. II, p. 41).

El harawi para muertos interpretado por la mujeres indias penetra a todos los elementos, entes y seres del universo. El canto lastimero de las voces agudas de las mujeres oprime el corazón del gran señor de Lambra hasta hacerlo sangrar y llevarlo hasta los confines de la muerte.

Por otro lado, el aya-harawi es un canto que unifica a Mariano con la comunidad de Alk'amare, la comunidad lo acoge como un hijo más, se integra a través del canto. La fuerza de la interpretación de las cantoras reconoce a Mariano como parte de su ayllu.

### **B.3. El wanka**

El wanka de la cosecha es interpretado por el Upa Mariano con acordes y tonalidades de aires festivos y de imploración. Estas características del wanka, cantado por las voces graves de los hombres le otorgan, en la novela, la fuerza y poder para alcanzar a todos los seres que brotan de la tierra: “—El cernícalo fue a posarse sobre el arco del arpa y don Mariano tocó un wanka de la cosecha. Los lacayos se atrevieron a acercarse hasta donde estaba el patrón, y formaron con él un pequeño público [...]” (1983, T. II, p. 20). Con esta ejecución,



el indio Mariano demuestra que domina el arte de tocar el arpa y, para los lacayos, queda que en el músico indio confluyen los poderes otorgados por un rayo benéfico.

El wanka de la cosecha está presente en los rituales de la cosecha, el indio festeja cuando trabaja en el campo, porque no ve el trabajo como una obligación. Por el contrario, danza, baila y canta al trabajar su sementera como acto de reciprocidad e interrelación con el universo.

#### **B.4. El ayataki**

El ayataki es un canto ceremonial que acompaña a los muertos, al igual que el aya-harawi. En la novela se canta el ayataki durante el entierro del Upa Mariano: “Desde la puerta del panteón un grupo de mujeres empezó a cantar el ayataki. Don Aparicio inclinó la cabeza ante el alcalde y salió. Montó al potro, y bajó casi al galope la colina” (1983, T. II, p. 43). La interpretación del ayataki le otorga a la escena mayor tensión y Mariano es el momento de mayor tensión en la novela.

Los diferentes géneros musicales presentes en la novela estructuran la trama narrativa. Determinan las acciones de los personajes y unifican al universo narrativo. *DyP* nos invita a reconstruir nuestra memoria musical, nuestra memoria colectiva y, a partir de ello, reconstruir nuestra historia. Al respecto, Huamán sostiene:

En esencia, a través de la recuperación de la música [Arguedas] nos hace pensar de las posibilidades universales de nuestra cosmovisión, pero también a partir de eso pensar en que nuestra cultura es tan universal como otras, la música es universal tanto así como el hombre y sus expresiones culturales (Huamán, 2018)<sup>19</sup>.

El hombre del ande vive en función de sus principios y valores. Su pensamiento representa su forma de ver el mundo y convive en él con total respeto y reciprocidad. Esto

---

<sup>19</sup> Tomado de “Entrevista a Carlos Huamán” (2018), Anexo B de la presente investigación.

permite que sus expresiones artísticas y musicales estén dotados de su espíritu y de sus valores.

### **C. Su carácter interpretativo**

El carácter interpretativo es el tercer aspecto vinculado con los géneros musicales. En *DyP* se desborda la mención de los diferentes tipos de huainos y marineras para determinados momento de alegría, tristeza, perturbación, serenidad y calma. En el siguiente pasaje, se menciona la interpretación de huainos y tristes:

Mariano esperaba en la calle a su patrón y lo acompañaba en las noches hasta la gran casona. Iba tras él, y don Aparicio no le hablaba.  
En algunas de aquellas noches, don Aparicio ordenaba a Mariano que llevara su arpa al salón de la casa. Se acomodaba en una mecedora y le decía al sastre:  
–Toca “Palomita del campo”.  
Mariano se sentaba en la puerta, sobre un banquito y tocaba los huaynos y tristes que su patrón iba nombrando.  
–Ahora “El sauce ingrato”... “El chihuaco”... “El tuquito”... ¡Ahora canta el carnaval de mi pueblo! ¡De Lambra! (1983, T. II, p. 12).

Don Aparicio busca la calma en los huainos cantados por el upa Mariano, su vida de excesos, de alcohol y la vida con sus amantes lo perturban. Aparicio siente debilidad por la música de Marino, quiere su música solo para él: “–¡Don Mariano, tú no más para mí, para mi alma...!– iba diciendo el patrón desde la escalera, mientras subía paso a paso hacia su dormitorio”. (1983, T. II, p. 12). Los sentimientos desencadenados por los personajes, en el contexto narrativo, están íntimamente ligados a los temas musicales presentes en la novela. Así como el huaino permite la exteriorización de los sentimientos más tristes de los personajes en sus espacios íntimos; en los contextos festivos y rituales, la música crea atmosferas de felicidad colectiva, de festejos acompañados de danzas y bailes narrados en la novela. Esto lo observamos en el siguiente pasaje:

Don Aparicio sintió por ella una ansiedad violenta. Bailaron algunas marineras y huaynos, y le habló enseguida.  
–¡Irma! – le dijo –yo volveré a mi pueblo tras un caballo en que usted irá como una reina. Tenemos que cruzar dos cordilleras. ¡Separé mi yegua mora para usted! Ni mi madre ha montado en ella. [...] (1983, T. II, p. 27).

El huaino y la marinera están presentes en los convites y festejos. La escena narrada describe el momento en Aparicio escoge a Irma como una de sus amantes. La música y la danza están presentes en este momento de jolgorio y festejo:

Don Aparicio no ocultó su elección, al contrario, hizo gala de ella, sin ofender a la reunión ni al padre de Irma.  
Ella cantó huaynos y todos bailaron. El forastero agasajado cajeaba el arpa, palmeaba con sus fuertes manos, daba ánimos a quienes bailaban, con gritos y voceando, siempre al lado de su pareja (1983, T. II, p. 27).

De este modo, el huaino transita transversalmente en *DyP* y unifica la trama narrativa. La no presencia de las letras compromete al lector, le exige movilizar su memoria auditiva y musical que se reconstruye en las voces de los personajes presentes en la novela. El huaino alegre, festivo o triste representa la expresión colectiva y musical. El hombre del ande vive su identidad a través de la música. En esta misma línea, Huamán sostiene:

Creo que el huaino es una manifestación musical plástica, porque se acomoda a todos los estados de ánimo. Puedes llorar, puedes bailar, puedes cantarlo como una expresión colectiva épica, se presta para todo momento especial, dependiendo cómo vas presionando el ritmo. Si vas a acentuar el ritmo, el corazón se hace más colectivo, si lo haces más individual lírico de uno solo para quedarse en la tristeza hay ciertas lecturas distintas de cómo vamos involucrando el ritmo a la gente en el quehacer musical y poético. Cómo vamos educando en la experiencia musical (Huamán, 2018).<sup>20</sup>

El huaino es la máxima representación de la cultura india y mestiza. Es un género musical capaz de expresar los sentimiento del hombre del ande. En la novela, la música unifica la trama narrativa. *DyP* exige que se movilice la memoria colectiva para reconstruir nuestra

---

<sup>20</sup> Tomado de “Entrevista a Carlos Huamán” (2018), Anexo B de la presente investigación.

historia musical, la vivificación de la cosmovisión andina y la revitalización de su pensamiento a través de su música.

En *DyP*, la música adquiere la función de unificar a los seres y entes que forman parte del universo andino. Los principios andinos y las categorías *ayni* y *yanantin* posibilitan la articulación de los procesos de unificación. De este modo, los actos de correspondencia con la naturaleza a través de los ritos, fiestas y convites, la interpretación de los diversos géneros musicales y las prácticas culturales propias de cada pueblo, posibilitan la unificación y el pensamiento andino en el universo representado en la novela.

### **3.4. La música como agente revitalizador**

Un segundo aspecto que es objeto de análisis en la novela está relacionado con la revitalización. El mundo arguediano se encuentra pleno de vida, está animado, tiene una existencia dotada de múltiples articulaciones entre el hombre, la naturaleza, la tierra, las aves, los cerros, los lagos, los ríos, etc. Las nociones de *kama* y *kawsay* nos insertan en un entorno de “ánimo vital”, de vitalidad, en un vivir que fluye y se mantiene, en un vivir que se concreta en una inseparable red de relaciones que se consustancian en un solo sentir. Estos conceptos se relacionan con un espacio de memoria, la que se debe entender como una memoria viva, como un pasado presente, un pasado que no pasa en términos de Gamaliel Churata. (1957)

En *DyP*, al igual que en *Agua* (1935) y “Orovilca” (1954), están presentes los pasajes simbólicos y animistas que hacen referencia a las nociones de ánimo y vitalidad. En estos relatos, Arguedas incorpora los elementos simbólicos que remiten a la cosmovisión andina y a los saberes míticos y animistas de los pueblos del ande. En sus estudios antropológicos, el escritor revela amplios conocimientos sobre estos saberes. En los artículos “Simbolismo y

poesía de dos canciones populares quechuas” (1938) y “El carnaval de Tambobamba” (1942) se puede apreciar el conocimiento de los principios y valores andinos.

En el cuento “Agua”, se puede observar estos pasajes simbólicos y míticos que el narrador incorpora en el universo narrativo que tiene como escenario el pueblo de San Juan:

Pantacha se paró en el canto del corredor, mirando ojo a ojo al Inti tayta; y sopló bien fuerte la corneta de los wanakupampas. Ahora sí, la tonada entraba en el ánimo de los comuneros, como si fuera el hablar de sus sufrimientos. Desde la plaza caldeaba, en esa quebrada ardiendo, el ayarachi subía al cielo, se iba lejos, lamiendo los k’erk’ales y los montes resecos, llevándose a todas partes el amargo de los comuneros malogrados por el Inti rabioso y el principal maldecido (1983, T. I, p. 71).

En el pasaje narrado, la música irrumpe para reordenar el universo narrativo donde los mundos opuestos están enfrentados, el ayarachi recorre el cielo y limpia el pueblo de la amargura y la injusticia. En este escenario, Pantacha es el emisor de la música que limpia a los comuneros de la amargura. Del mismo modo, en el cuento “Orovilca” se destaca la fuerza de la naturaleza a través de la intensidad con que se desplaza el agua desde el ande hacia la costa, tal como se puede observar en el siguiente pasaje:

... Llega el agua en enero a Nazca, viene despacio y el cauce del río se hincha lentamente, se va levantando, hasta formar trombas que arrastran raíces arrancadas de lo profundo, y piedras que giran y chocan dentro de la corriente. La gente se arrodilla ante el paso del agua; tocan las campanas, revientan cohetes y dinamitazos. Arrojan ofrendas al río, bailan y cantan; recorren las orillas mientras el agua sigue lamiendo la tierra, destruyendo arbustos, llevándose las hojas secas, la basura, los animales muertos [...] (1983, T. I, p. 180).

El torrente de agua que baja de la sierra a la costa opera como un *kamaq*, porque es dador de vida, limpia y permite el inicio de un nuevo tiempo. La gente lo recibe con solemnidad y admiración, como expresión de poder la naturaleza a la que hay que rendirle homenaje. De este modo, el mundo animado de los universos narrativos de Arguedas se manifiesta llenos de vitalidad y animismo.

Del mismo modo, en la novela *DyP*, los principios y valores andinos cobran relevancia al otorgar un equilibrio entre las relaciones hombre/naturaleza. De esta manera, el universo representado queda imbuido en movimientos, luces, colores, sonidos, melodías, ritmo y música que emanan de la naturaleza y que convierten al hombre del ande en el portador de los saberes de la cosmovisión andina. Estos saberes se manifiestan a través de un orden y equilibrio que el *runa* reconoce, valora y lo revitaliza a través de los elementos animadores y dadores de vida (*kamaq*).

Las manifestaciones musicales, canto y danza, de las comunidades prehispánicas se organizaban para conservar, renovar y mantener los saberes ancestrales de cada *ayllu*. Se cantaba y bailaba para renovar la fuerza vital que les otorgaban los ancestros y los dioses tutelares. Hocquenghem cita tres tipos de fuerzas que se renuevan a través del canto y la danza en las diversas festividades incas:

Se revitalizaba, entonces, cantando y bailando los diferentes *taqui* diferentes aspectos de la fuerza vital. Con el *taqui huayllina*, se mantenía el poder productivo, *capac*. Con el *taqui Coyo* o *aucayo*, se conservaba el poder bélico, *sinchi*. Con el *yaraui*, acumulaba el saber hacer autóctono, *callpa*. Cantando y bailando los incas representaban la salida de sus ancestros de la *pacarina* y retornaban a la fuente de la fuerza vital, *camac*, reactualizaban el mito del origen, por lo tanto afirmaban su identidad, legitimaban su poder y perpetuaban el orden ancestral (Cit. de Baumann, 1996, p. 164).

Estas escenas de renovación de poder y de la revitalización a través de la fuerza vital de la música, el canto y la danza se ven representados en *DyP*. La música representa la fuerza vital del indio Mariano, ese poder que la naturaleza le proporciona le permite crear melodías que traspasan el alma de los seres que habitan el universo, que mantienen su memoria viva y que renuevan su ánimo vital. En sus melodías, el pasado es el presente, sus creencias, costumbres y cultura se revitalizan. Los testigos de su canto y de su música se convierten en testigos de su sabiduría. Estas ideas las podemos observar en la siguiente escena de la novela:

¡Toca! –le ordenó.

Entonces los ojos pequeños de Marino se iluminaron; don Aparicio recibió esa mirada y sintió un clamor profundo en su alma, como la primera luz de un día de fiesta en la infancia. [...]. El Upa tocó la triunfal música con que los comuneros del “interior” cantan, mientras llevan las gavillas de trigo y de maíz, del campo a las eras. Un acompañamiento semejante al del huayno, acordes que tocaban en las cuerdas graves, daba al wanka un aire de baile y de imploración. Con esa melodía, entonado por voces de hombres, el comunero indio alcanza el profundo corazón de la tierra, la región donde los seres brotan. El Upa mezclaba en su arpa esta música y el ritmo de los cantos de amor (1983, T. II, p. 20).

La melodía del wanka alcanza el profundo corazón de la tierra y traspasa a todos los seres que brotan en ella. Este simbolismo encuentra su arraigo en el pensamiento andino y en la memoria colectiva del runa, concebido este en el conocimiento de un orden armónico de un tiempo y espacio, *pacha* (como el espacio cósmico). La convivencia armoniosa con la naturaleza le otorga al runa un lugar expectante en el que prima un orden entre el *hanan pacha*, *kay pacha* y el *uku pacha*.

En otro pasaje de la novela, podemos observar como el harawi entonado por las bellas pasñas le otorga vitalidad al arriero y negociante Antolín:

Mariano veía irse a su hermano mayor como un ser poderoso en cuyo cuerpo se hubiera concentrado la energía de los cielos y de la tierra. [...] Antolín se alejaba por las faldas de la montaña y las mujeres lo seguían, lo alcanzaban, lo sacudían con su canto. El harawi lento, largo, coreado en la voz más aguda, dominaba al día, al sol menguante de esa hora; y Antolín tras de su piara caminaba a paso de cuesta. Mariano lo contemplaba; la imagen de su hermano bullía de su corazón; veía que el harawi había hecho detenerse el mundo para que sólo el fuerte y alegre Antolín viviera, caminara, resaltara en la honda quebrada (1983, T. II, p. 16).

En el pasaje, podemos ver cómo los principios del pensamiento andino cobran mayor fuerza a través de la música. Esta opera como el ente dotado vida (*kama*) y vitalidad (*kawsay*). Esta fuerza le permite conectar el cielo con la tierra, detiene el tiempo. El harawi cantado por con la voz aguda de las mujeres vivifica y revitaliza a Antolín. El poder del canto recorre las montañas y sostiene el transitar del arriero, le otorga el poder del cielo y de la tierra. La

música de las bellas *pasñas* domina al sol y le comunica la solemnidad del ritual de la despedida del *runa*. De este modo, la música y el cosmos andino se hayan integrados; además, la música ejerce su vitalidad para detener el mundo representado en la novela.

### **3.4.1. La naturaleza, el hombre y la música**

En el estudio de la obra arguediana, es necesario considerar que existe una naturaleza viviente, lo que se conoce con el nombre de *kawsay*. A diferencia de la concepción occidental, el entorno que sirve de marco a la existencia del hombre del ande es un mundo viviente. En un estudio sobre la obra de Arguedas, Manuel Larrú (2010) precisa que la noción de *kawsay* “nos demuestra cómo es que no existe una separación entre el sujeto humano y los elementos de la naturaleza, más bien existe una suerte de interacción comunitaria” (2010, p. 22). Tanto la obra narrativa como la obra poética de Arguedas se encuentran recorridas de esta concepción del mundo y de las cosas.

Es muy conocida la escena de *Los ríos profundos* en la que el niño Ernesto contempla el muro incaico en una de las calles del Cuzco y siente que tiene vida y comunica una serie de vivencias y despierta en el personaje una gama de experiencias sensoriales. Es también conocida la escena de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* donde el narrador encontrándose en el patio de la Casa Reisser y Curioni dialoga con un árbol inmenso, que es, más bien, un ánima o un ser vivo. Para Larrú, se trataría de “[...] un gran ente divino que se constituye – desde una posición vertical- como una *axis mundi*, un poste cósmico organizando la existencia de los seres menores a su alrededor” (2010, p. 24).

Arguedas, en un artículo publicado en 1966 referido al niño indio criado en una comunidad quechua monolingüe y los problemas de influencia externa, deja constancia de



su comprensión de ese universo animista y de las creencias mágico religiosas que determinan las relaciones de convivencia del *runa* con la naturaleza viviente.

El niño que nace en un mundo en que la *vida* humana está relacionada y depende de la *vida consciente* de las montañas, de las piedras, insectos, ríos, lagos y manantiales, se forma considerando el mundo y su propia existencia de una manera absolutamente diferente que el niño de una ciudad, en que solo el ser humano está considerado animado por su espíritu (2012, T. 7, p. 234).

Para Arguedas, era una preocupación latente que la influencia de la modernidad termine por cambiar radicalmente la concepción del mundo que rige el pensamiento andino y las relaciones en los diferentes aspectos de la vida de los *ayllus*. Sin embargo, la defensa del pensamiento andino no lo llevó a la negación de la existencia positiva de la asimilación de algunos aspectos vinculados con el desarrollo laboral y económico. Más aún, Arguedas rescata la habilidad del indio para tomar de otra cultura aquellos elementos o rasgos foráneos que luego los incorporó con maestría a sus saberes. De ese modo, el indio enriqueció su cultura sin perder la esencia de su pensamiento.

La naturaleza viviente también está presente en la lírica arguediana. En su poesía asistimos a la manifestación de dicho mundo viviente en diferentes órdenes. En un estudio sobre dos de sus poesías –una Canción y un Harau– Mauro Mamani analiza el funcionamiento de ese mundo animado y pleno de vida a través del “campo retórico”. Mamani nos explica que en ambos poemas:

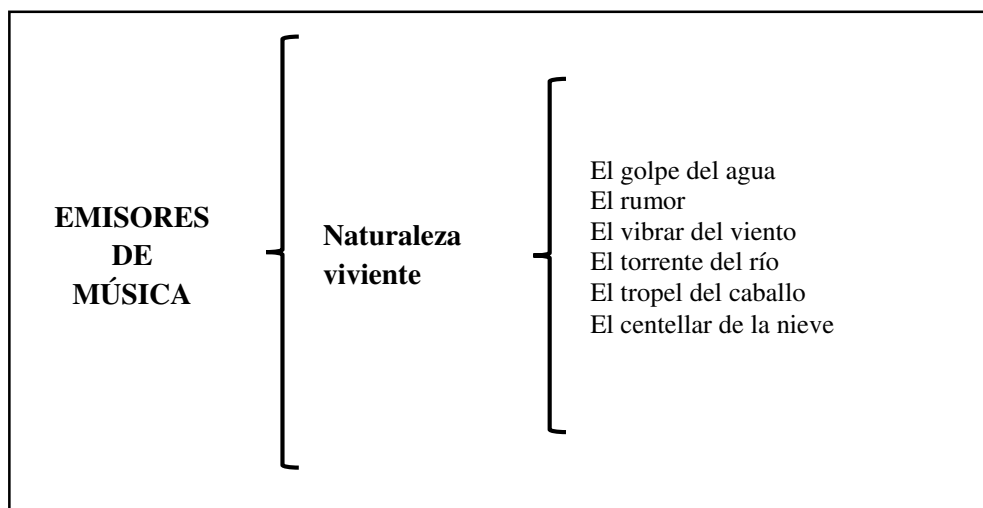
[...] el extremo del animismo, el *sumak kawsay*, da cuenta de una vitalidad total. De esta forma, en el mundo representado del poema, se tiene que hacer claramente cómo el poeta, para expresar este mundo vital, tiene que hacer uso de varios recursos literarios como la figura de la prosopopeya, por ejemplo, hablar de los hombres por medio de los animales, o que los animales hablen y sientan como los hombres, o que la “paloma ciega” sienta la palabra, implore o luche, como una “calandria de fuego” (2011, p. 44).

Podemos notar que tanto la obra poética como narrativa está dotada de vida (*Kawsay*) y de ánimo (*Kamaq*). Que los animales hablen, sientan, sufran y luchen es la evidencia de su fuerza vital. Que un árbol adquiriera la capacidad de escuchar y dialogar con los seres que lo rodean es por su animismo vital. En el universo andino todos los seres y entes están dotados de vida y, por ello, son capaces de proyectar fuerza y vitalidad.

En este orden, equilibrio e interrelación entre los seres, existen también las tensiones. El equilibrio se altera y se restituye en tiempo cíclicos. El *runa* sabe que el desequilibrio es un tiempo de espera para la restitución del orden cósmico. La música y las danzas están presentes en los actos celebrativos para la restitución del equilibrio y del orden.

El equilibrio se expresa mediante la relación entre los elementos musicales y los seres representados en la novela. Podemos notar que los elementos que conforman la naturaleza producen sonidos y musicalidad. Este universo sonoro está conformado por el golpe del agua que comunica, el vibrar del viento, el torrente del río, etc. Estos sonidos comunican y armonizan con el cosmos representado en la novela. Por ello, la naturaleza se constituye en otra fuente de emisión de música. En el siguiente esquema podemos observar a los entes, elemento y seres de la naturaleza de quienes emana musicalidad.

Figura 5: Clasificación de los emisores de música de la naturaleza en *DyP*.



Fuente: Elaboración propia

En la novela *DyP*, la naturaleza adquiere protagonismo, tiene su propia voz, se expresa rítmicamente, genera musicalidad en el lenguaje narrativo. Esta musicalidad es compartida (*yanantin*) con el runa y, a su vez, renueva su vitalidad (*kawsay*). El principio de complementariedad y vivificación se puede observar en la novela cuando los arpistas, cada 23 de junio, buscan entre los ríos y cataratas su *pak'cha* (su salto de agua). La naturaleza les provee de nuevas melodías que luego cada arpista interpretará en las grandes fiestas del pueblo:

La noche del 23 de junio esos arpistas descendían por el cauce de los riachuelos que caen en torrentes al río profundo, al río principal que lleva su caudal a la costa. Allí, bajo las grandes cataratas que sobre roca negra forman los torrentes, los arpistas “oían”. ¡Solo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en su lustrado cauce! Cada maestro arpista tiene su *pak'cha* secreta. Se echa, de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente, y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas. Directamente al corazón, el río les dicta la música nueva (1983, T. II, p. 19).

La representación textual de las grandes caídas de agua se convierte, simbólicamente, en el tránsito del elemento vital, el agua, por los planos del universo andino. Esta representación de

la caída de las aguas hasta las profundidades de los ríos es el recorrido desde el *hanan pacha* hasta llegar al *uku pacha*. El agua se convierte en el portador de las melodías, de la música que emana de la naturaleza y que otorga fuerza y vitalidad a los arpistas, quienes luego interpretarán las melodías dictadas por la naturaleza en las fiestas del pueblo. El río se convierte en el portador de las nuevas melodías. En este acto de reciprocidad y complementariedad se restituye la relación íntima del músico con la naturaleza, con el universo. El hombre del ande revitaliza su cultura y su música en estrecha relación con la naturaleza. De este modo, naturaleza, hombre y música se unifican y revitalizan para mantener la armonía en el cosmos.

Esta relación íntima entre el hombre y la naturaleza encuentra su sustento en la idea de unificación. Los seres en el cosmos están interrelacionados porque forman parte de una unidad colectiva que se nutre de energía (*kama*) y vitalidad (*kawsay*) mutuamente. Estas ideas están presentes en momentos de la trama narrativa. Así, en la novela encontraremos descripciones muy precisas de los paisajes andinos en los que el rumor del viento, el movimiento de las ramas de los sauces, el maizal que avanza en la tierra buena; acompañan la renovación de la vitalidad de los lugareños y visitantes de la laguna de Ocobamba.

La laguna de Ocobamba era motivo de orgullo para la gente del distrito. [...]. Porque a sus orillas rejuvenecía la gente, y hasta los caballeros más serios corrían bajo la sombra de los sauces y se colgaban de sus ramas. En el centro de la laguna había una huaca, un montículo con base de piedras. Era el puputi, el ombligo de la laguna. Altas sacuaras agitaban sus penachos allí y servían de refugio a los pequeños patos de alas rojas que visitaban la laguna (1983, T. II, p. 26).

Para el hombre del ande las *qochas* o lagunas representan a las deidades que emergen de la pacha (*uku pacha*) y son portadoras de energía y de fuerza vital. De este modo, la laguna de Ocobamba se constituye como el punto de encuentro de los seres que la rodean. En su centro,

cual ombligo o puputi, concentra la energía que otorga vitalidad a los viajeros y los rejuvenece. La naturaleza viviente expresa su musicalidad a través del rumor del viento, del ritmo y movimiento de la cabellera de los sauces que remoja sus ramas en las aguas de la laguna, del movimiento de las sacuaras y del canto de los patos.

La representación de estos paisajes en la novela expresan la conexión entre la naturaleza y el hombre. Al mismo tiempo, la música está presente como elemento articulador en la renovación de la vitalidad de los seres. Por ello, es posible comprobar que la simbiosis naturaleza–hombre se presenta de manera decisiva en *DyP*. De esta forma, el novelista transmite, desde su obra narrativa, sus conocimientos sobre el pensamiento andino y sobre la importancia que adquiere la música en este universo animista.

### **3.4.2. Los paisajes musicales: la flora, la fauna y su connotación musical**

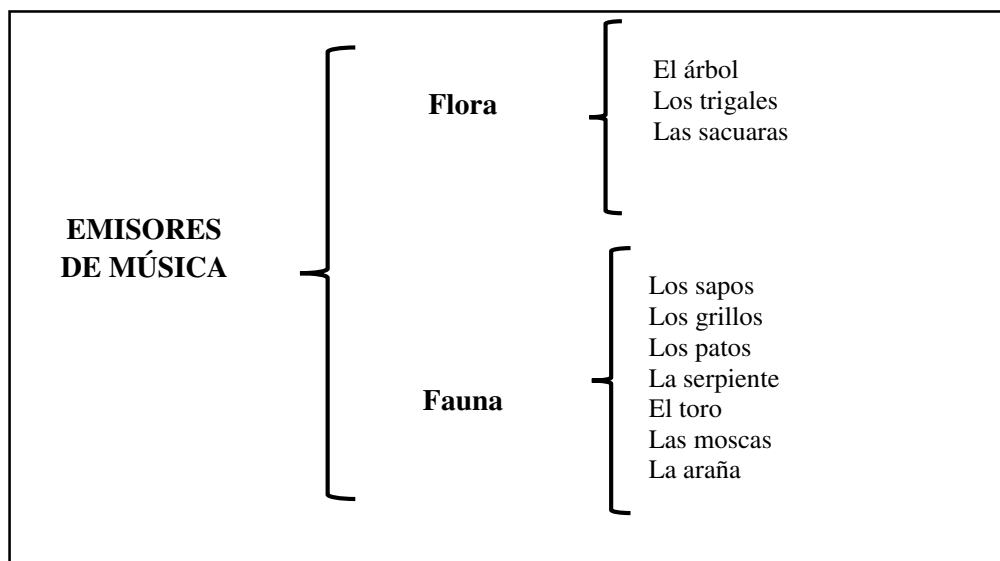
Arguedas introduce como máximo intérprete de la música andina a la naturaleza, al cosmos andino. De este modo, la trama narrativa se desarrolla a través de paisajes musicales que emanan de la naturaleza y que unifican el universo narrado. En *DyP*, asistimos a la vitalidad de paisajes musicales que existen bajo la forma de musicalidad semántica<sup>21</sup> y que se expresan a través de distintas modulaciones que se interrelacionan y se integran.

En el siguiente cuadro, se han clasificado los emisores de música de la flora y la fauna presentes en la novela:

---

<sup>21</sup> La expresión musicalidad semántica es usada por Lienhard (1981) al interpretar los paisajes musicales y sonoros presentes en los mundos novelados por Arguedas.

**Figura 6: Clasificación de los emisores de música de la flora y de la fauna presentes en DyP**



**Fuente: Elaboración propia**

En *DyP*, se puede apreciar la relación entre el complejo mundo sonoro y musical conformado por los seres y entes animados que habitan en el *hanan pacha*, el *kay pacha* y el *uku pacha*. Las manifestaciones musicales proceden de la flora y fauna, brotan de la propia naturaleza y pertenecen a determinadas espacios del mundo andino. Las voces de los animales son captadas en términos de connotación musical y denotan la existencia de una expresión sonora en un universo de permanentes dimensiones acústicas. Arguedas le asigna un sentido musical al canto del sapo, al ritmo de las nubes y de las estrellas, al sonido que brota del agua.

En el siguiente pasaje, podemos observar el momento de la partida de Mariano hacia la casa de la Acobambina para cumplir con el pedido de quien él cree que debe ser su señora. Cada elemento presente en este paisaje musical adquiere vida propia para presagiar, en el relato, un momento de tensión:

¡Las estrellas brillaban tan lejos! Había viento. Grupos de nubes se trasladaban de un extremo a otro del espacio e iban cubriendo y prendiendo a las estrellas. En ese aparecer de las estrellas

se escuchaba el canto de agua de los grandes sapos de ese pueblo. Se alocaban, quizá porque las nubes corrían y bajaban a veces hasta el suelo; y entonces croaban musicalmente, acariciando, como la voz más baja, más empapada de la hondura, de la tierra nocturna (1983, T. II, p. 37).

En este paisaje musical, llama la atención el movimiento rítmico de las nubes y la presencia de las estrellas que se van prendiendo y cobrando mayor vitalidad. El movimiento rítmico de las nubes les permite ocultarse y a la vez potenciarse y, musicalmente, logren penetrar la profundidad de la tierra. Ahí, en el *uku pacha*, donde se concentra el generador de energía, el “universo proteico”<sup>22</sup> que revitaliza a los seres de todo del cosmos andino.

La representación del río de estrellas, semejante al mito de la *yacana* quien baja de los cielos para beber agua en las noches oscuras,<sup>23</sup> connota la vitalidad del *hanan pacha* y la conexión existente entre los mundos en los que se divide el cosmos andino.<sup>24</sup> A su vez, determina el conocimiento del autor sobre la cosmovisión andina y de los mitos fundacionales recogidos en el *Manuscrito de Huarochirí*.

Por otro lado, el canto del sapo connota la representación de la vitalidad y germinación. Su canto está asociado al quechua y, por tanto, expresa la resistencia del idioma. La representación simbólica del canto, en tanto se oponga a la palabra, es la manifestación del quechua que simboliza la oralidad. En los paisajes musicales presentes en el universo narrativo de *DyP*, la voz del sapo invade los espacios más recónditos de los escenarios presentes en la trama narrativa.

---

<sup>22</sup> Tomo la frase de Federico García y Pilar Roca (2004) al describir el Ukhu Pacha.

<sup>23</sup> Confrontar con el mito de la *yacana* presente en *Dioses y Hombres de Huarochirí* (2007) traducido por José María Arguedas.

<sup>24</sup> Federico Gracia y Pilar Roca (2004) explican la división del universo andino en cuatro espacios relacionados con la división del universo andino.

En el siguiente pasaje de la novela, se evidencia que la flora y la fauna se interrelacionan para generar espacios de musicalidad y sonoridad: “En las calles oscuras, sucias, el olor a excremento de cerdo se esparcía; bajo las yerbas croaban los sapos; las ramas de los árboles crujían levemente tras los cercados de las huertas” (1983, T. II, p. 27). El canto del sapo y la sonoridad de las ramas de los árboles acompañan al paisaje lúgubre, representado por la oscuridad y el olor del excremento. El paisaje advierte el presagio del rapto de la mestiza Irma y la música que emana del paisaje adquiere notoriedad. Los seres expresan su vitalidad y fuerza al transmitir su canto.

Según Lienhard (1981), la música y el canto constituyen la correspondencia con el quechua por sus características eminentemente orales. El uso de representaciones mágico–religiosas, que caracterizan el pensamiento andino, revelan “[...] la correspondencia entre los seres–objetos del universo” (pp. 50–51). Esto evidencia que la musicalidad y sonoridad presente en la novela expresa la resistencia de la cultura andina, estos aspectos están latentes en estos paisajes musicales presentes en la novela.

Los sonidos imperceptibles que provienen de la naturaleza son percibidos por el upa Mariano. En igualdad de condición que el hombre y otros seres, en el universo narrado, los insectos también expresan fuerza, vitalidad, ritmo y musicalidad:

[...] Las moscas jugaban en los sitios húmedos del piso; se perseguían algunas, zumbaban. Una arañita de cuerpo grande y patas cortas, agitaba sus pequeños brazos delanteros, [...]. Don Mariano escuchaba a los animalitos, los veía empañados por las lágrimas [...] (1983, T. II, p. 37).

El canto del sapo, del río, del pato, el zumbido de los insectos y de todos aquellos seres y entes que tienen voz en el universo representado en *DyP* expresan ánimo (*kama*) y vitalidad (*kawsay*). El canto que emana de la flora y la fauna es capaz de penetrar la oscuridad y los



confines de la tierra. Para Forgues (1989), la música vivifica y fortalece a los seres del universo andino: “[...] penetra el corazón de los seres y de las cosas para animarlos, vivificarlos, fortalecerlos y exaltarlos [...], sólo la música sigue siendo realmente capaz de revelar la fuerza oculta de la masa indígena” (p. 370). La revitalización y unificación de la cultura andina se ve fortalecida a través de la música y el canto. Estas expresiones artísticas del hombre del ande posibilitan la resistencia de su pensamiento.

### **3.4.3. Los sonidos del cuerpo, la luz y el color**

Los diferentes sonidos que provienen del cuerpo humano se constituyen en emisores de sonidos que se incorporan al mundo sonoro de la novela. La concepción andina asume que “el espacio es un campo vital” en el que los seres se interrelacionan por su capacidad anímica. Según David Alvarado (2019), el cuerpo humano es concebido como un “espacio anatómico” que proyecta vitalidad al igual que aquellos objetos que crea o edifica. (p. 41). En *DyP*, encontramos las voces que provienen de ese espacio anatómico animado. Entre ellos, encontramos el sonido del corazón, las diferentes voces de los personajes; voz de mando, de autoridad; el llanto de las mujeres, el murmullo, las risas y las carcajadas. Los emisores de sonidos humanos adquieren valor significativo y simbólico en la novela, ya que, expresan poder, miedo, dolor o tristeza. Esta idea se puede observar en el siguiente pasaje:

[...] Cuando venía con su madre excitaba al vecindario. Invitaba siempre champaña a sus amigos, hasta emborracharlos; y se reía de ellos en forma escandalosa. Sus risotadas se escuchaban a gran distancia. El pueblo se divertía con ese espectáculo. [...]

–Dicen que don Aparicio hizo caminar de cuatro patas a varios señores y que a algunos los montó todavía.

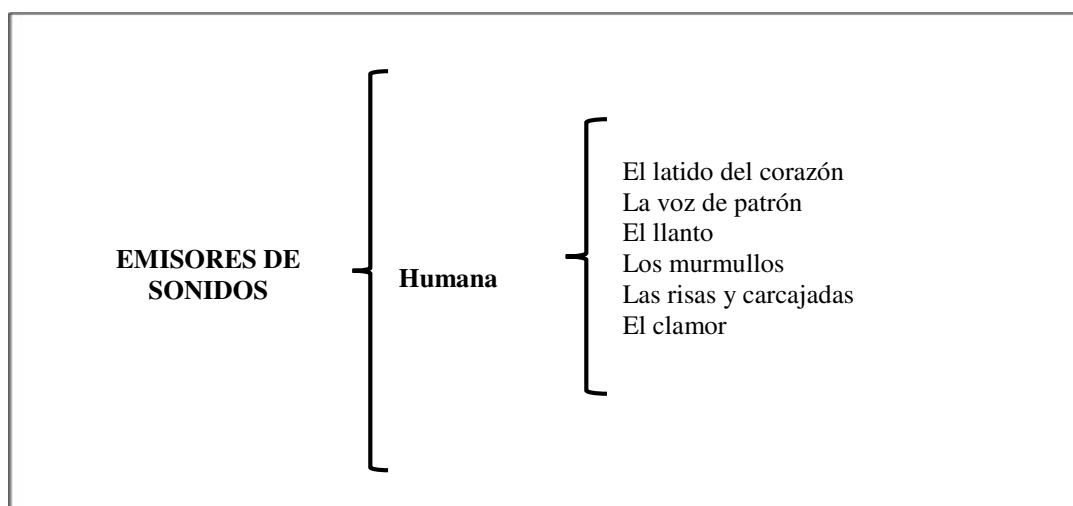
–Dicen que a don Esteban lo hizo subir al mostrador para que discursara...

–Dicen que don Aparicio se reía como un condenado y hasta en la plaza retumbaban sus carcajadas.

–¡Qué gracia! Mil indios trabajaban para él. [...] (1983, T. II, p. 12).

La voz del señor de Lambra inunda todo el pueblo con su presencia y con su voz. Su vida desmedida y exagerada era conocida por todos. Su voz representa el poder que tiene en el pueblo. Don Aparicio se configura como el mestizo opresor en oposición al Upa Mariano. El mundo ficcional de *DyP* entra en tensión a través de estos dos personajes. El siguiente esquema nos permite observar los diversos sonidos que son emitidos por los personajes que conforman parte del mundo sonoro presente en la novela.

*Fuente 8: Clasificación de los emisores de sonidos humanos presentes en DyP*



*Fuente: Elaboración propia*

El mundo sonoro presente en *DyP* se muestra asociado a matices de colores. Así, en la descripción de los pasajes narrados encontramos la oscuridad que inunda los ambientes, el rojo de la sangre del caballo, los ojos azules y limpios de Adelaida, las flores azules, rojas y blancas de los pueblos del ande, el varayok y su color cetrino, el color amarillento del color de Irma. Son significativos también los espacios de luz: el brillo de la melena de rubia de Adelaida, su rostro resplandeciente y el brillo de sus ojos como rocas lustrosas de los ríos profundos, la luz de la luna, el color y el brillo del crepúsculo reflejado en la paja, la luz del

amanecer y los rayos del sol en el panteón. Estos elementos denotan paisajes musicales a modo de secuencias rítmicas, amalgamados e inundados de movimiento, sonidos, luz y color.

Este aspecto lo podemos observar en el siguiente pasaje de la novela:

El resplandor de las estrellas llegaba hasta el fondo, a la materia de las cosas, a los montes y ríos, al color de los animales y flores, al corazón humano, cristalinamente; y todo está unido por ese resplandor silencioso. Desaparece la distancia. (1983, T. II, p. 29).

Este pasaje pertenece al capítulo V de la novela. Aparicio, el patrón de Mariano, galopa en su caballo por los bosques de retamas que perfuman el campo. Este no va solo, está acompañado de Irma, la acobambina, quien decidió huir con Apareció en contra de la voluntad de su padre y de su madre. Podemos observar cómo el narrador construye una atmósfera musical y de luz. En este paisaje todos los elementos están unidos por el resplandor de las estrellas, esta luz atraviesa la materia de todos los entes que son convocados para formar parte del paisaje musical.

El principio de relacionalidad se concretiza en este pasaje, todos los elementos están conectados, “unidos por un resplandor silencioso”. A la vez, los astros comunican, cantan en el alma de Aparicio. Las estrellas expresan su vitalidad para transitar entre los otros seres y conectarse con ellos, hasta el punto de atravesarlos para inundarlos de luz y vida. De esta forma, se puede observar cómo el ritmo y el sonido transitan los diversos espacios narrados y se construyen como elementos de unificación.

Estas observaciones guardan coincidencia con lo observado por Forgues, quien sostiene que “...sonidos, luces y movimientos se confunden redondamente en el término “vibrar”, tan frecuentemente utilizado en la obra arguediana, para desembocar finalmente en la noción de transparencia...” (1989, p. 62). Estas ideas nos permiten afirmar que para

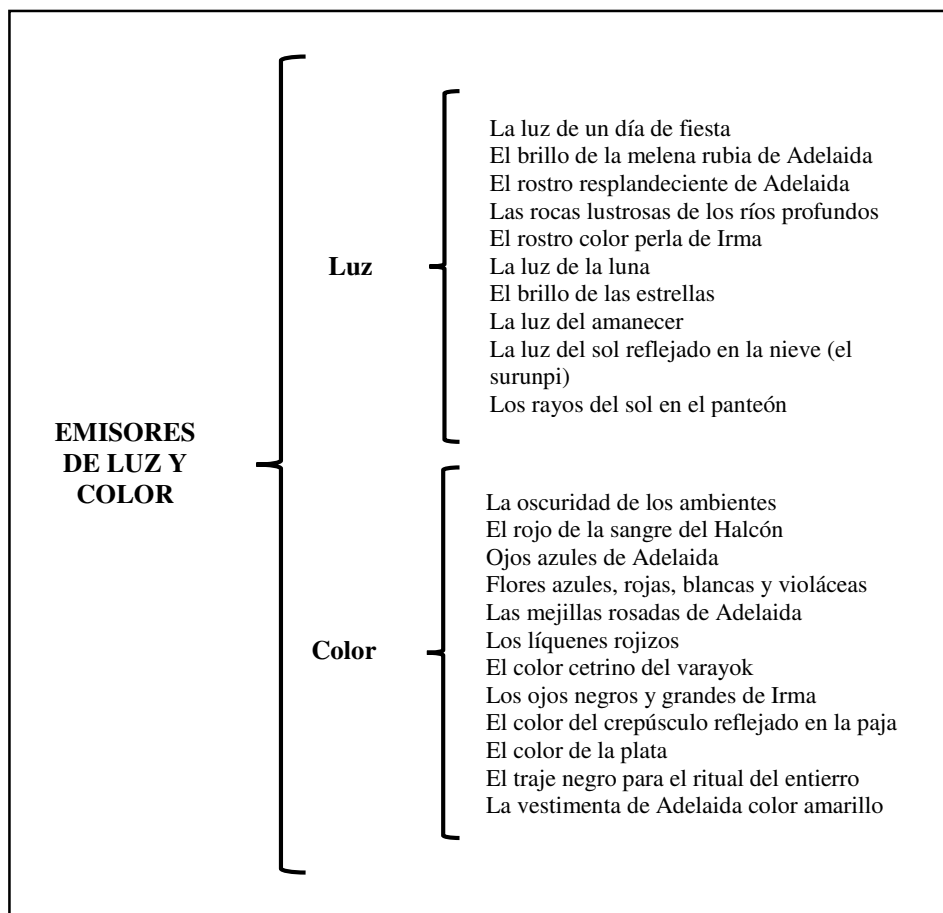
Arguedas la musicalidad que incorpora en *DyP* permite comprender la estrecha interrelación y unificación que existe entre los elementos que conforman el cosmos andino. Para nuestro autor, no basta la palabra para narra los hechos acontecidos en sus novelas. De este modo, la música se convierte en el signo que posibilita una mejor comprensión de la historia representa. Observemos el siguiente pasaje de la novela:

En la superficie amarilla de la pampa, la sombra den las nubes dibujaba manchas informes que se deshacían y viajaban. Con el cernícalo duramente agarrado del arpa, Mariano caminaba rápido. Llevaba el arpa en la espalda, pero un extremo del arco quedaba sobre su cabeza; allí iba prendido el cernícalo. Ambos escrutaban los confines sin pensar ya en nada. Los insondables ojos con una sola expresión: el anhelo de vencer la distancia; de cruzar ese mundo extraño devorado por los silencios, por la resonancia del graznido de los patos. ¡Y cómo centelleaba la nieve y se reflejaba, tanto en los lagos como en el temeroso corazón del viajero! (1983, T. II, p. 18).

Mariano deja atrás la comunidad en la aprendió a escuchar a los sapos y a las aves. En su camino lo acompaña un concierto de luces, colores, sombras y silencios. Su temeroso corazón se mimetiza con su inteligente Jovín a modo de *yanantin*. El Upa y el cernícalo se complementan y se aferran uno del otro para vencer al miedo y a los encantos. En este pasaje los elementos emisores de música humana y natural se interrelacionan. En ese sentido: "...La idea de sonoridad, de luminosidad y de dinamismo, el concepto de vibración remite al de unidad, de equilibrio y de armonía [del universo narrado]..." (Forgues, 1989, p. 62).

De este modo, el universo de *DyP* está imbuido de luces, colores, movimientos y de música. Estos pueden derivar de diversas fuentes. En el siguiente cuadro, podemos identificar los elementos emisores de luz y de color presentes en la novela.

**Fuente 8: Clasificación de los emisores de luz y color presentes en la novela en *DyP***



*Fuente: Elaboración propia*

#### **3.4.4. La configuración de los personajes en *Diamantes y pedernales***

Una constante en la novelística de Arguedas es la configuración de los personajes a partir de una cualidad o habilidad musical que los presenta con dotes especiales. En *DyP*, los personajes se configuran mediante una condición artística de carácter musical. Así, Mariano, Irma y Aparicio son descritos y caracterizados con rasgos musicales, ya sea como productores o receptores de música.

### a) El Upa Mariano (El arpista)

Mariano se constituye simbólicamente como el *chawpi* mediador. Su carácter mediador deviene de su condición de quinto hijo. Por ello, a través de su música, logra el equilibrio, limpia, purifica y se relaciona con el cosmos andino presente en la novela.

Mariano es el músico cuya voz se mimetiza con el canto dulce de los sapos:

Mariano tenía voz grave y baja, como la de sapo cantor. Porque entre yerbas de los campos húmedos y baldíos que había en ese pueblo, los sapos cantaban larga y dulcemente, estremeciendo el profundo cielo estrellado o las lóbregas noches de verano (1983, T. II, p. 12).

A la condición de quinto hijo también se le suman sus limitaciones físicas que denotan singularidad entre los habitantes del pueblo. Por eso, se afirma que su don musical es un don otorgado por el rayo, es decir, por una fuerza cósmica que explica su excepcionalidad artística. Identificamos lo expresado en los siguientes pasajes de la novela: “[...] Los “lacayos” de Lambra habían comprendido ya, por la figura, por los ademanes del músico, que era medio upa, que era un illa tocado por algún rayo benéfico” (1983, T. II, p. 20). Los seres como Mariano son los señalados o elegidos por el dios *Illapa* (rayo), que vuelve a los seres singulares. Esta singularidad se manifiesta en su aspecto físico, como nacer con labio leporino, partes abundantes en su cuerpo, como tener seis dedos en el pie o en las manos o ser jorobado como Mariano. En la cultura andina, su representación es la de un *mesayoc* (García y Roca, 2004, p. 49), portador de la sabiduría para comprender y descifrar los secretos del universo y de la naturaleza. Por ello, Mariano se nutre de la naturaleza para crear sus melodías, ha aprendido a escuchar y contemplar la vitalidad la naturaleza.

En la representación de la música del Upa Mariano, convergen la complementariedad y la oposición. La representación de su pueblo en sus cantos y melodías le otorga la pureza a su música. Ante la oposición del pecado y el sadismo de los habitantes del pueblo de Lambra, Mariano crea melodías impregnadas de los ritmos y matices propios de su pueblo. Además, conserva en su memoria el cantar de la naturaleza y la música que emana de ella. Con estos recuerdos, crea melodías de los pueblos fruteros. Este don le permite seducir y dominar el carácter del gran señor de Lambra, quien en la novela representa al gamonal opresor y, a la vez, el opuesto del Upa Mariano.

El cernícalo, Inteligente Jovín, representa la complementariedad con el Upa Mariano. En él se ve expresado toda la fuerza y grandeza del indio: “Mariano tocaba una danza guerrera de carnaval y luego bailaba a grandes saltos, sin dejar de mirar a la pequeña ave de nariz acerada. –¡Son amigos! ¡Se entienden! ¡La misma alma tienen, seguro! –Exclamaba Antolín” (1983, T. II, p.17). Ave y arpista se mimetizan para conservar su fuerza, inteligencia y energía. El cernícalo era considerado un ave tan fuerte porque hacía llorar a los cóndores en los aires.

El rol del personaje Mariano es fundamental en la novela. En él podemos identificar su accionar unificador y revitalizante del pensamiento y la cosmovisión andina. Simbólicamente, es el depositario y guardián de la sabiduría andina; por ello, tiene la capacidad de cambiar el destino de los hombres. Su don interpretativo de las melodías de su pueblo y la música dictada por la naturaleza le permitían establecer el equilibrio y el orden del mundo representado en la novela.

### **b) Irma (la mestiza)**

La ocobambina o mestiza es el personaje femenino que representa el desarraigo. La mestiza está ligada a la música de los pueblos de Apurímac, característica que la une al músico Mariano. Irma demuestra un gusto exquisito por los huainos y los interpreta sin perder el estilo y la esencia de su pueblo. Al igual que Mariano, es considerada una forastera en el pueblo y vive subyugada a los deseos de don Aparicio, de cuyo maltrato es víctima. Su rapto y su vida como amante de señor de Lambra la llevan a vivir momentos de mucha tensión y sufrimiento.

En el personaje de Irma, se observa la reciprocidad del pueblo de Alk'amare, ya que es integrada al ayllu después de la muerte del músico Mariano: "[...] vamos a levantar una casa para ti en el barrio; con su corral, con su arbolito de molle; su patio también le haremos. Alk'amare es grande. [...]. Harás costura, monillos chalecos, para tu ayllu" (1983, T. II, p. 45). Mariano transforma la vida de Irma, con su muerte logra que la forastera sea integrada a la comunidad, se restituye el equilibrio en la vida; es decir, se revitaliza a través de la generosidad de la comunidad. El varayoc y los indios deciden construir una casa para ella, la integran a la comunidad de Alk'amare, pero, además, ella corresponderá a la comunidad con su hacer como acto de reciprocidad. Irma deja de ser *wakcha* para pasar a formar parte de la comunidad que la incorpora como una hija más de la gran familia colectiva del ayllu.

### **c) Aparicio (El gran señor de Lambra)**

Don Aparicio, el gran señor de Lambra, se caracteriza por llevar una vida desordenada y tormentosa en el pueblo de Alk'amare. Su accionar convulsiona el orden del pueblo, despierta irritación y disgusto en los habitantes. Don Aparicio ejerce su poder y maltrato en



sus empleados (mestizos) y lacayos (indios). Sin embargo, es dominado y apaciguado por la música del Upa Marino. Solo él y su música logran aquietarlo de la vida tan convulsionada que lleva con sus mujeres y amantes. Don Aparicio revela que la música del Upa lo apacigua y ahonda; por eso, decide poseer solo para él la música del arpista: “Don Mariano, a ti nomás te dejo tranquilo, por tu canto; por tu arpa también –le decía el corpulento señor de Lambra” (1983, T. II, p.12). El gran señor de Lambra muestra su conocimiento de la música como ser que goza de ella. La música activa su memoria y moviliza sus recuerdos e historia de vida. Mariano es capaz de transformar la vida de don Aparicio, ya que con su música lo revitaliza. El gran señor de Lambra pasa de vivir una vida convulsa, llena de ira y de odio a vivir en la calma, pasa a ser más humano y a tener una mejor vida, una buena vida (*Allin kawsay*). La revitalización se presenta de acuerdo con la necesidad de los seres, en el caso de don Aparicio la ira y la cólera son destituidas por la música de Mariano.

Por otro lado, el señor de Lambra encuentra en su caballo “Halcón” la representación de su complemento, se identifica con su él, reconoce su valentía y gallardía. Tras la muerte del arpista, don Aparicio sacrifica a su “Halcón” cortándole una parte del músculo de su cuello, que luego da de comer al cernícalo. Simbólicamente, el caballo (el misti) y el cernícalo (indio) constituyen los mundos opuestos representados en la novela; en este mundo, el “Inteligente Jovín” triunfa sobre el “Halcón”, es el triunfo de la resistencia de la cultura andina y de su pensamiento. Estos mundos opuestos que se acercaron y lograron su equilibrio a través de la música, con la muerte del arpista y la no música, se ven resquebrajados. La mayor perturbación recae sobre la vida del señor de Lambra. El personaje evoluciona y pasa a ser un hombre atormentado y despojado de sus espacios de dominación para vivir con un errante, sin sosiego ni calma.

### 3.4.5. Función de la música en escena de tensión vivificante

En *DyP*, la música se halla representada en situaciones de mucha tensión, de hondo dramatismo, que muestran momentos de violencia como también la oscilación entre la vida y la muerte. En la novela, dichas situaciones evidencian la fuerza de las sonoridades que brotan de la naturaleza y de la expresión de la música ejecutada por el arpa y la canción entonada por los personajes, que impregnan de hondo sentimiento cada escena y delimitan momentos de gran intensidad. Distinguimos tres momentos de hondo significado y repercusión en los cuales la música marca un instante crucial en el curso de los acontecimientos.

Una primera escena se desarrolla cuando se produce el rapto de Irma por don Aparicio:

Los bosques de retama perfumaban el campo. Se veían las flores como claras manchas a las orillas del río. La luna menguante no opacaba a las estrellas, iba acercándose al filo de los montes, en un extremo del cielo despejado; bajo su luz tranquila brillaban las estrellas, sin herir tanto. Nunca se funden las cosas del mundo como en esa luz. [...] El hombre galopa, pero los astros cantan en su alma, vibran en sus manos. No hay alto cielo (1983, T. II, pp. 28-29).

En esta escena, las sonoridades están referidas a los sonidos y al efecto acústico que brotan del galope del caballo, el rumor del río impetuoso, el canto de los astros y la vibración que estos producen; todo lo cual acontece en medio del resplandor de la noche. Podemos apreciar, igualmente, que las acciones se vinculan con expresiones sonoras, como el golpe que don Aparicio le aplica a la yegua. El llanto como expresión humana cierra la escena para hacernos sentir también su sonoridad. En el desarrollo de la escena, se percibe una relación entre la luminosidad y el efecto sonoro de la naturaleza, el narrador crea un universo de sonidos y de luces.

Una segunda escena se produce cuando el arpa de Mariano es llevada por Félix a la tienda de Irma. Ella lo espera para cumplir con encargo de cantar para su amo y convencerlo de dejar a sus otras mujeres. Irma prepara la atmósfera perfecta para sorprender a Aparicio con el canto de Mariano y el vibrar de su arpa. Don Aparicio se acerca a Irma para oírla cantar:

–Ocobambina, he venido a oírte cantar, solamente –le dijo.

[...] ¿Por qué hoy te has puesto esa flor en la trenza? Me recuerdas las palomas de las quebradas. Cada ojo tuyo, en tu cara trigueña, es como una torcacita cantando; pero cantando en tiempo de lluvia fuerte. El mundo le parte a uno, a veces, por el mismo centro del pecho... ¡A ver, canta! (1983, T. II, p. 38).

En esta parte de la escena se observa un ritual del canto, Irma preparó la atmósfera para cantar, se engalanó y atavió para cantar para su amo. En este ritual irrumpe la voz de Aparicio, la descripción que hace de Irma es una comparación con las torcazas que cantan en un día de lluvia. Para Aparicio, el rostro y la mirada de Irma se presentan como la entonación del canto de las palomas. La belleza de Irma es descrita en función a la belleza de la naturaleza. Así, aquello que es fijo adquiere vitalidad. Le sigue a esta escena el canto de Irma, quien inicia su canto con mucha temor, a su canto se una le voz y el arpa del upa Mariano:

Se sentaron juntos.

La joven sintió miedo de empezar.

–¡Ya lo he aprendido! – le dijo don Aparicio.

*Águila del río, te estoy esperando,  
espuma del río, águila del monte...*

Con el siguiente verso debía repetirse la melodía, y ella levantó la voz. Don Mariano oyó ese verso; cerró los ojos, apoyó la frente sobre el arco: la luz del día inundaba su recuerdo; contempló las huertas y el río amado... [...]. Y empezó a tocar, siguiendo el canto de los jóvenes (1983, T. II, p. 38).

Los primeros versos que canta Irma despiertan el recuerdo de las huertas cargadas de fruta de su pueblo, del canto del río. Estas imágenes activan su memoria y su talento musical. Mariano escuchó la canción y empezó a tocar el arpa. En la escena, don Aparicio entiende que el arpista lo ha traicionado y que está tocando a pedido de Irma. Al gran señor de Lambra le perturba saber que la música de Mariano ya no es solo para él, para su espacio íntimo. Expulsa a Mariano de la tienda acusándolo de “¡K’anra!” y destroza entre pisotones el arpa del músico. Este momento de tensión, en el que la música acompaña el desarrollo de la trama, termina con la muerte del arpista Mariano.

La tercera escena de mayor tensión se produce cuando las mujeres del ayllu cantan la canción de despedida en el entierro del arpista Mariano:

Terminó el rezo y hubo un instante de silencio. [...] Los hombres mayores, junto al cadáver, masticaban lentamente hojas escogidas de coca; los otros hombres oían con el rostro firme convertido en un dique. Las cantoras iban subiendo el tono y alargando las notas, arrastrándolas por el mundo. Las mujeres del ayllu comenzaron a llorar, iban contagiándose y lloraban cada vez más desesperadamente. [...]. Don Aparicio cerró sus oídos para el llanto de las mujeres, y prendió su corazón al harawi. El canto le oprimía, pero lo sangraba a torrente; elevaba su vida, lo llevaba a tocar la región de la muerte. Los altísimos eucaliptos que crecían cerca de Lambra, como una mancha en la ladera, parecían venir hacia él, marchando, envueltos en tierno y lúgubre halo.

Se apagó el canto, y el joven sintió que mejor habría sido seguir viviendo en esa opresora onda.

Pero el coro volvía de hora en hora como un péndulo que batía desde el centro del cielo. ¡Qué sol ni sol! Toda la luz era como aquella temblorosa y amarillenta que baña la tierra al final de los eclipses. El hombre de altura camina de presentimiento bajo esa luz (1983, T. II. pp. 41-42).

En esta escena, se pueden percibir los sonidos que emanan de los personajes configuran la representación del dolor por la muerte del músico. Al sonido del rezo colectivo le sigue el silencio, el narrador destaca el sonido que emiten los hombres la chacchar las hojas de coca. Cada hombre que acompaña al upa Marino en su funeral tiene maneras distintas de vivir su

dolor; las mujeres exteriorizan su dolor a través del canto y del llanto, los hombres llevan el dolor del luto interno en silencio y con frente adusta. Este cuadro es el preámbulo para el ingreso del canto del harawi que invade toda la escena narrativa.

El aya-harawi es entonado por las mujeres del ayllu, en su interpretación destaca la voz aguda y lastimera de las mujeres que impregnan de intenso dolor al canto. Esta característica actúa como puntos de mayor inflexión del poder ejercido por la canción. Don Aparicio siente que el aya – harawi ahonda su dolor, el canto de las mujeres lo lleva al umbral de la muerte. El gran señor de Lambra ve su universo trastocado, pero no huye del dolor; por el contrario, cierra sus oídos al llanto y abre su corazón al canto del harawi, a la marcha de los eucaliptos que muestran su vitalidad y van en su búsqueda.

Por otro lado, la entonación del aya – harawi es el anuncio del tránsito del upa Mariano de la vida hacia la muerte, ciclo natural que los indios entienden como el retorno hacia el vientre materno de la pachamama, aquella madre tierra dadora de vida. La muerte, para el pensamiento andino, es el regreso a la fuente de energía. De esta manera, la música le otorga al arpista la inmortalidad, porque su canto quedará en la memoria colectiva de sus connaturales. El aya-harawi, de sentida ejecución musical, despide al arpista haciendo corresponder su fuerza expresiva al elevado talento que caracterizó su música.

En la novela *DyP*, la música actúa como un agente unificador que posibilita la interrelación entre los seres y entes que forman parte del universo andino animado y vivificado. Los principios andinos de relacionalidad, complementariedad y reciprocidad, a través de sus categorías *ayni* y *yanantin*, posibilitan la articulación de los procesos de unificación. De este modo, los actos de correspondencia con la naturaleza, los ritos, fiestas y

convites y las prácticas culturales propias de cada pueblo posibilitan la unificación y resistencia del pensamiento andino.

Por otro lado, la revitalización cobra presencia en un mundo eminentemente animado y vivificado. Los seres y entes dotados de vida cobran presencias en la novela y expresan su voz y musicalidad para relacionarse con otros seres y, en acto de reciprocidad, compartir su energía y fuerza vital. En la novela los principios de relacionalidad y correspondencia son articulados a través de las categorías *kama* y *kawsay*. De este modo, la música actúa como un agente unificar y revitalizador en el universo representado en *Diamantes y Pedernales*.

## CONCLUSIONES

1. El estudio de la música, los géneros lírico-musicales y las danzas del mundo andino produjo un temprano interés de los cronistas y, más adelante, fue objeto de atención de especialistas y estudiosos. Un acercamiento a las principales danzas y géneros musicales del universo andino nos revela los principales motivos y tópicos, las características de su estructura y composición, su estrecha relación con la cosmovisión andina y la integración de la música y sus manifestaciones con la naturaleza.
2. Los géneros musicales del mundo andino han conservado su esencia andina aun cuando en su evolución han experimentado peculiares hibridaciones y transformaciones. Tanto las canciones como las danzas se insertan en un mundo de naturaleza viviente donde el hombre, los animales, las plantas, los elementos del mundo físico y celeste se hallan gobernados por principios de armonía y de integración. La diversidad de formas musicales y dancísticas recorre el territorio andino y su verdadero valor se puede observar en la vida social, en el trabajo colectivo, en las faenas de la tierra, en las celebraciones y en las fiestas religiosas.
3. Las reflexiones de Arguedas, en su obra antropológica, expresan la defensa de la cultura india como un signo de identidad cultural. Por ello, reafirma la importancia

de la conservación de la autenticidad del arte y la música andina, los principales géneros musicales y danzas de origen indio y mestizo, el contenido, características y función de dichas expresiones del universo andino.

4. Existe una relación constante entre la obra antropológica de Arguedas y su producción literaria, en particular, con su obra narrativa. En ese sentido, apreciamos un importante vínculo entre las ideas de Arguedas referidas al arte musical expuestas en sus indagaciones etnográficas y antropológicas, y su pensamiento estético y literario.
5. En la narrativa arguediana, se revela un interés por la música andina, sus diferentes géneros, el legado artístico de los pueblos indios y mestizos, la relación entre la música y el entorno vivencial y emocional en el mundo representado. Igualmente, se evidencia la función estructural de la música en su narrativa, su rol en la configuración de los personajes y en la construcción de capítulos y episodios. La música también ingresa también a formar parte del lenguaje y la prosa arguediana, en los que juega un papel determinante.
6. La inclusión de canciones, como huainos, yaravíes y carnavales, y las referencias a una experiencia y sensibilidad musicales en el mundo representado en sus cuentos y novelas, así como la descripción de fiestas, instrumentos musicales y la especial relación entre los personajes, la música, la naturaleza y el orden vital del mundo andino son indicadores de la centralidad del arte musical en el universo arguediano.
7. En la novela *DyP*, la música actúa como un agente unificador que posibilita la interrelación entre los seres y entes que forman parte del universo andino animado y vivificado. Los principios andinos de relacionalidad, complementariedad y reciprocidad, a través de sus categorías *ayni* y *yanantin*, posibilitan la articulación de



los procesos de unificación. De este modo, los actos de correspondencia con la naturaleza, los ritos, fiestas y convites y las prácticas culturales propias de cada pueblo posibilitan la unificación y resistencia del pensamiento andino.

8. La revitalización cobra presencia en un mundo eminentemente animado y vivificado.

Los seres y entes dotados de vida cobran presencias en la novela y expresan su voz y musicalidad para relacionarse con otros seres y, en acto de reciprocidad, compartir su energía y fuerza vital. En la novela los principios de relacionalidad y correspondencia son articulados a través de las categorías *kama* y *kawsay*. De este modo, la música actúa como un agente unificar y revitalizador en el universo representado en *Diamantes y Pedernales*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### A) Obras de José María Arguedas

Arguedas, José María (2012) *Obra antropológica*. 7 t. Lima: Horizonte.

Arguedas, José María (1983) *Obra completas*. 5 t. Lima: Horizonte.

Arguedas, José María (2010) *Los ríos profundos*. Prólogo y edición de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra.

### B) Libros y revistas en homenaje a Arguedas

Departamento de Literatura (2011) *Con textos, Revista Crítica de Literatura*, Año 2, N° 2.

Escajadillo, Tomás G. (2011) *Arguedas. Centenario. Actas del congreso internacional José María Arguedas, Vida y obra*. Lima: Academia Peruana de la Lengua y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Ferrier, Claude (2012) “El arpa en la cosmovisión andina”. *Revista Andina de Musicología* N°12–13. Disponible en: [https://www.academia.edu/6695764/El\\_arpa\\_en\\_la\\_cosmovis%C3%B3n](https://www.academia.edu/6695764/El_arpa_en_la_cosmovis%C3%B3n). Fecha de consulta: 06 – 07- 2019.

Flores Heredia, Gladys et al (Eds.) (2011) *Arguedas. Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra*. Lima: Academia Peruana de la Lengua y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Forgues, Roland et al. (1991) *José María Arguedas. Vida y obra*. Lima: Amaru.

Larco, Juan (Ed.) (1976) *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas. Serie Valoración múltiple.

Latinoamericana Editores (1980) *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año VI, N° 12, segundo semestre de 1980.

- \_\_\_\_\_ (2010) *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Boston, Año XXXVI, N° 72, segundo semestre de 2010.
- Maldonado, Ezequiel y Francisco Amezcua (Eds.) (2013) *Arguedas: la palabra que embruja. Un centenario con Todas las sangres*. México D.F.: Cuadernos de la Feria.
- Martínez, Maruja y Nelson Manrique (Eds.) (1995) *Amor y fuego. José María Arguedas 25 años después*. Lima: DESCO.
- Melis, Antonio (Ed.) (2011) *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Pinilla, Carmen (Ed.) (2015) *Todas las sangres. Cincuenta años después*. Lima: Ministerio de Cultura.
- \_\_\_\_\_ (2005) *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: SUR.
- \_\_\_\_\_ (2004) *José María Arguedas ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Robles, Román (Ed.) *Memoria y Homenaje a José María Arguedas. Centenario de su nacimiento*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Saldívar Bolívar, Apolinario y Amalia Astete Arencio (2011) *Traducción del canto quechua en Los ríos profundos*. Abancay: Gobierno Regional de Apurímac.
- Sánchez Huaringa, Carlos (Ed.) *Cultura y Folklore en el Perú. A 100 años del nacimiento de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Wolff Unruh, Vicky (1983). “El mundo disputado al nivel del lenguaje”. *Revista Iberoamericana*, University of Texas.

### **C) Bibliografía básica**

- Attali, Jacques (1979) “Para una Economía Política de la Música”. *Hueso Húmero*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Alvarado, David (2019) *Una comprensión andina del cuerpo*. Lima: Multigrafik Ediciones
- Bentancourt, Dario (2004) “Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido”. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf>. Fecha de consulta: 06-07-2019.

- Bertonio, Ludovico (2013) *Vocabulario de la Lengua Aymara*. Lima: Universidad Nacional del Altiplano.
- Biblioteca Nacional del Perú (1964) *Mercurio Peruano*, T. III. Lima, edición facsimilar.
- Cánepa, Gisela (2008) *Fiestas en los Andes. Ritos, Música y Danzas del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Casas Roque, Leonidas (1985) “El qarawi y su función social”. *Allpanchis*, N° 25, pp. 233–270.
- Cornejo Polar, Antonio (1997) *Los universos narrativos de José María Arguedas*. 2 ed. Lima: Horizonte.
- \_\_\_\_\_ (1996) *José María Arguedas. Antología comentada*. Lima: Biblioteca Básica Peruana.
- Carrió de la Vandra, Alonzo (1985) *El lazarillo de los ciegos caminantes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Depaz Toledo, Zenón (2015) *La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochirí*. Lima: Ediciones Vicio Perpetuo.
- D’Harcourt, Raoul y Marguerite (1990 [1925]) *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: OXI.
- Estermann, Joset (1998) *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Cusco: Ediciones Abya Yala.
- Forgues, Roland (1989) *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte.
- García, Federico y Roca, Pilar (2004) *Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1991) *Comentarios Reales de los Incas*. 2 t. Edición de Carlos Aranibar. Lima: Fondo de Cultura Económica
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (2006) *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. 2ª ed. Edición de John Murra y Rolena Adorno. México D.F.: Siglo veintiuno.
- González Carré, Enrique (Ed.) (2007) *Folklore y tradiciones populares*. Lima: Instituto Riva Agüero.

- González Holguín, Diego (1989) *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del inca*. 2ª ed. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Hernández Astete, Francisco y Cerrón Palomino, Rodolfo (2015) *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo. Nueva edición de la Suma y Narración de los Incas*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Higgins, James (Ed.) (2003) *Heterogeneidad y literatura*. Lima: Latinoamericana.
- Huamán, Carlos (2015) *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura andina en el wayno*. Lima: Altazor.
- \_\_\_\_\_ (2006) *Atuqkunapa pachan. Estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del huayno*. Lima: Ediciones Altazor.
- \_\_\_\_\_ (2004) *Pachachaka. Puente sobre el mundo narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México D.F.: El Colegio de México.
- Lara, Jesús (1980) *La literatura de los quechuas. Ensayo y antología*. 3ª ed. La Paz: Librería y Editorial Juventud.
- Lienhard, Martin (1981) *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores.
- \_\_\_\_\_ (1992) *La voz y su huella*. 2ª ed. Lima: Horizonte.
- Mayer, Renata y Luis Millones (2003) *Calendario tradicional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mamani, Mauro (2011) *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky. Estudio sobre la poesía de Arguedas*. Lima: Petroperú.
- Mendívil, Julio (2014) “Noticias del imperio: la visión trágica de la historia en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica”. *Boletín Música*, N° 37, 2014, pp. 3-26
- \_\_\_\_\_ (2018) *Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- \_\_\_\_\_ (2002) “La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana”. *Revista musical chilena*, 56 (198), 63-78

- Montoya, Rodrigo et al (Comps.) (1997) *Urqununapa yawarnin. La sangre de los cerros*. 5 t. 2ª ed. Lima: Editorial Universitaria.
- Rama, Ángel (1987) *Transculturación narrativa en América Latina*. 3ª ed. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Rodolfo Bernal, Dionicio (1978) *La muliza*. 2ª ed. Lima: G. Herrera Editores.
- Romero Cevallos, Raúl (2017) *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- \_\_\_\_\_ (2007) *La música en el Perú*. 2ª ed. Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (2008) *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rostworowski, María (2007) Obras completas VII. *Estructuras andinas de poder. Ideología religiosa y política*. Lima: IEP Ediciones.
- Rowe, William (2003) “Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición popular escritura/oralidad”. En: Higgins, James (2003) *Heterogeneidad y literatura*.
- \_\_\_\_\_ (1996) *Ensayos arguedianos*. Lima: Sur.
- \_\_\_\_\_ (1979) *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Salazar Bondy, Sebastián (1954) “Arguedas y el indigenismo”. *La Prensa*, Lima, 15 de noviembre de 1954, p. 10.
- Sánchez, Luis Alberto (1981) *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. 5ª ed. Lima: Juan Mejía Baca.
- Santo Tomás, Fray Domingo de (2006 [1560]) *Lexico. Vocabulario de la lengua general del Perú*. Edición de Jan Szemiński. Cusco: Santo Oficio. Disponible en: [https://issuu.com/puntodextrogiro/docs/lexico\\_quechua\\_de\\_fray\\_domingo\\_de](https://issuu.com/puntodextrogiro/docs/lexico_quechua_de_fray_domingo_de)
- Fecha de consulta: 20-09-2019.
- Tauro del Pino, Alberto (2001) *Enciclopedia Ilustrada del Perú*. Lima: El Comercio.

- Tausin, Isabelle (2008) *El otro curso del tiempo. Una interpretación de Los ríos profundos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Varallanos José (1989) *El harahui y el yaraví: Dos canciones populares peruanas*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Vásquez, Chalena (2013) “Luz y sonido en la obra de José María Arguedas. Una propuesta de musicología andina”. Disponible en: <http://www.chalenasvasquez.com/almacen/ponencias/fragmentos-luzysonidoenJMaponencia.pdf>. Fecha de consulta: 18-06-2018.
- \_\_\_\_\_ (2008) *Historia de la música en el Perú*. Disponible en: <http://www.chalenasvasquez.com/almacen/libros/aquellamamossonido-musica.pdf>. Fecha de consulta: 18-02-2017.
- \_\_\_\_\_ (2007a) *Historia de la música en el Perú*. 2º fascículo de *Educación por el Arte*. Lima: Ministerio de Educación.
- \_\_\_\_\_ (2007b). *Ritos y Fiestas el origen de la danza y el teatro en el Perú. Fascículo para Educación por el Arte*. Lima: Ministerio de Educación.
- Vargas Llosa, Mario (1996) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Zavaleta, Carlos Eduardo (1955) “José María Arguedas”. *Letras peruanas*, N° 12, pp. 79 y 90.
- Cerrón Palomino, Rodolfo (Coord.) (1998) *Vocabulario Poliglota Incaico. Quechua, Aimara, Castellano*. Lima: Ministerio de Educación

#### **D) Bibliografía general**

- Ángeles, César (2008) *Folclor vivo del Perú*. Ediciones Alpamayo. Lima: San Marcos.
- Bendezú, Edmundo (2001) *Literatura quechua*. Lima: Universidad Particular Ricardo Palma.
- Calvo Pérez, Julio (2014) *Diccionario etimológico de palabras del Perú*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- Cornejo Polar, Antonio (1981) *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- \_\_\_\_\_ y Jorge Cornejo Polar (2000) *Literatura peruana. Siglo XVI al siglo XX*. Lima: Latinoamericana.

- Escobar, Alberto (1989) *El imaginario nacional. Moro – Westphalen – Arguedas. Una formación literaria*. Lima: IEP.
- Espezúa, Dorian (2011) *Todas las sangres en debate. Científicos sociales versus críticos literarios*. Lima: Magre.
- Gonzales, María (2011). *Oposiciones y complementariedad en Diamantes y pedernales*. Tesis de Licenciatura en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- González Vigil, Ricardo (1991) *El Perú es todas las sangres. Arguedas, Alegría, Martín Adán, Vargas Llosa y otros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Tomoeda, Hiroyasu (2013) *El toro y el cóndor*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Huamán, Carlos (Coord.) (2006) *Literatura, memoria e imaginación en América Latina*. Lima: Altazor.
- Jiménez Borja, Arturo “Instrumentos musicales peruanos”. *Revista del Museo Nacional*, Tomos XIX-XX, pp. 37-189.
- Makowski, Krzysztof. “Animales en la “heráldica” del Imperio: símbolos de identidad y de poder huari-tiahuanaco”. Disponible en: [https://www.academia.edu/7324773/Animales\\_en\\_la\\_her%C3%A1ldica\\_del\\_Imperio\\_s%C3%ADmbolos\\_de\\_identidad\\_y\\_poder\\_huari-tiahuanaco](https://www.academia.edu/7324773/Animales_en_la_her%C3%A1ldica_del_Imperio_s%C3%ADmbolos_de_identidad_y_poder_huari-tiahuanaco) Fecha de consulta: 24-09-19.
- Larrú Salazar, Manuel (2017) *De la oralidad hacia la escritura: confluencia y conflicto en la literatura peruana*. Tesis de Magister en Literatura peruana y latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lathan, Alison (Coord.) (2009) *Diccionario enciclopédico de la música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lévano, César (2011) *Arguedas. Un sentimiento trágico de la vida*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Martínez, Marino (2002) “La música como existencia real: Conversación con Celso Garrido Lecca”. *Lienzo*, N° 23, pp. 87-105.
- Melgar, Alejandro (2008) *Arte, folklore e identidad*. Lima: Altazor.



- Merino de Zela, Mildred (Comp.) (1999) *Ensayos sobre el folklore peruano*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Montoya, Rodrigo (2005) *De la utopía andina al socialismo mágico* Cusco: Instituto Nacional de Cultura.
- Porras Barrenechea, Raúl (1999) *Indagaciones Peruanas. El legado quechua*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rivera, Fernando (2011) *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*. Madrid: Iberoamericana.
- Salas, María Rosa (2007) *Canciones de agua, fuego, viento y tierra*. Lima: Conservatorio Nacional de Música.
- Vilcapoma José Carlos (1995). *Waylarsh: Amor y violencia de Carnaval*. Lima. Pakarina.

## ANEXO A

### Ejemplo de huaino ayacuchano:

#### Killayay

Intillay, killallay,  
maypiñaraq kanki.  
Zamballay, negrallay,  
chaypiñaraq kanki.

Mi sol, mi luna,  
dónde ya estás.  
Mi zamba, ni negra,  
ya estás ahí.

Maypi kanaykikama  
kaypi waqachkani.  
Maypi kanaykikama  
kaypi llakichkani.

Hasta que estés dónde  
aquí estoy llorando.  
Hasta que estés dónde  
aquí estoy penando.

Singuiluy, qoriluy,\*  
may ladu huertam kanki.  
Singuiluy, qoriluy,  
may ladu huertam kanki.

Mi singuilo, mi qorelo,  
¿de cuál huerta eres?  
Mi singuilo, mi qorelo,  
¿de cuál huerta eres?

May ladu tinda kaspayki  
mana riqsina kanki.  
May ladu huerta kaspayki  
mana riqsina kanki.

Siendo de qué tienda  
no se te puede conocer.  
Siendo de qué huerta  
no se te puede conocer.

\*Al parecer “ringuilo” y “qorelo” son términos locales.

Tomado de *Registro Sonoro. Colección José María Arguedas* (Serie discográfica, Vol. 3).

### Ejemplos de harawi:

#### Jaray arawi

Sijllallay, chinchirkuma

Si fueras flor de chinchiercoma,

Kajtiykicha

Hermosa mía,

Umallaypi, sunqorurullaypi

En mi sien y en el vaso de mi corazón

Apaykachaykiman

Te llevaría

#### Jaray arawi

Sajra auqachu, quya

¿Qué enemigo maligno, reina,

Atiwánchij, llamasawánchij,

Nos aniquila y nos sojuzga?

Ma, qoya, ujlla wañusun

No en uno todos, reina, moriremos.

### **Sanka'y arawi**

Yaya kachapúrij,  
Qillqa ápa sh'aski  
Púrij simillayta,  
Sunqollayta  
Apapulláway  
Yayallayman  
Mamallayman  
Willapulláway.

Padre mensajero,  
Conductor de nuevas,  
Haz que lleguen a mi padre  
Y a mi madre  
La tristeza errante  
De mi acento  
Y la angustia  
De mi corazón

Tomado de Lara (1980: 46).

### **Ejemplo de yaraví en el drama Ollantay:**

*Iskay munakow urpi  
Llakin, phutin, anchhin, waqan  
Aqorakis awqan toaqan  
Huk shipi, qhwasi qhoqorpi  
Hulnin kaqsi chinkachispa  
Cayllukuzqan pitullanta  
Qanparmanasqa, llakisqa  
Kuk kap urpitaqui llakin  
Pitullanta qhawaripa  
Wañusqataña tarispa  
Kay simpi, parqaq takin  
“Maymi, urpi, chayñawiyki  
Chay chasqqoki munay –munay  
Chay sunqoykiñukchunay  
Chay achanqaray simiykinay”.*

Una pareja de amantes palomas  
Se apena, abate, suspira, llora  
La adversidad los separa  
En soledoso y obscuro desierto.  
A su pareja adorada  
Una de ellas perdió  
Allá entre roquedales,  
Toda apenada y triste.  
La otra paloma se aflige.  
A su compañera contemplando  
Esta endecha ella entona;  
¿Dónde están esos tus ojos, paloma  
Ese tu amantísimo pecho,  
Ese tu corazón de mis gozos,  
Esos tus labios achanqaray?

Tomado de Varallanos (1989: 75)

### **Ejemplos de haylli:**

#### **Haylli entonado por hombres y mujeres**

*Ayau haylli yau haylli  
Uchuyoccho Chacrayqui?  
Uchuy tumpalla samusac.  
Ticayoccho chacrayque?*

*Ayaw haylli yaw haylli  
¿Tienes ají en tu sementera?  
Vendré disfrazado de ají  
¿Tienes flores en tu sementera?*

*Ticay tulpalla samusac.*

Vendré disfrazado de flor.]

Tomado de Guamán Poma (2006: 293)

**Haylli cantado a dos voces, hombres y mujeres:**

**Canción de la gallardía**

*Inka*

¡La canción, la canción!  
¡Caramba, la canción!  
¡La canción, oh, la canción!

*Reinas e infantas*

¡La canción!

*Hombres*

¡La gallardía, ah, la gallardía!  
¡Cómo me gusta la gallardía!  
¡Ah, la gallardía!

*Reinas e infantas*

¡Ah, la gallardía!

*Hombres*

¡Oh, el cantar, el cantar!  
¿Tienes ají en tu sementera?  
¡Con el pretexto del ají vendré!  
¿Hay flores en tu sementera?  
¡Vendré con el pretexto de las flores!

*Un hombre*

¡He ahí la reina!

*Una mujer*

¡Hurra, sí esa es la dama!  
¡Hurra, ahí está, en el borde!  
¡Hurra, sí, esa es la infanta!  
¡Hurra, sí, esa es la hermosa!  
¡Hurra!

Tomado de Bendezú (1980: 20)

### **Ejemplo de muliza cerreña:**

#### **Cuadro minero**

En los picachos blancos  
de estos Andes Milenarios,  
existen grandes dolores  
cual si fueran ¡Ay Calvarios.

Son calvarios estas minas  
donde los tristes mineros,  
buscando un mendrugo de pan  
Viven días lastimeros.

Hasta las tristes mujeres,  
del infeliz proletario,  
rinden sus débiles fuerzas,  
por un mísero salario.

Por un mísero salario  
marido, mujer e hijo,  
trabajan sin descanso,  
sin luces sin regocijo.

Estríbillo

Minero de estas regiones,  
triste “Paria Tributario”,  
siempre en las malditas minas  
hallarás, tú, el **MARTIRIO**.

Tomado de Bernal (1978: 86)

### **Ejemplo de la fusión de la muliza con el huaino:**

#### **Este cruel destino, un vaso de cerveza**

Soy cual planta del desierto  
soy cual planta de la puna

...

Sin reparo, sin consuelo  
ay, qué cruel es mi destino  
a Dios pido que me lleve  
y a la tumba del olvido.

Mucho he sufrido por tu ...  
mucho he llorado por tu desprecio  
mi alma pide venganza,

pero te amo con locura  
ay, qué cruel es mi destino  
mejor será morirme  
y a la tumba del olvido  
y a la tumba del olvido.

#### Fuga

En un vaso de cerveza  
quisiera tomar veneno  
en un vaso de cerveza  
quisiera tomar veneno  
veneno para morirme  
y olvidarte para siempre  
veneno para morirme  
y olvidarte para siempre.

Yo no quiero ser casada  
menos quiero ser velada  
yo no quiero ser casada  
menos quiero ser velada  
porque son las casaditas  
se alimentan de pesares  
porque son las casaditas  
se alimentan de pesares.

Gracias a Dios que yo tengo  
la libertad de mi pecho  
yo no tengo quien me diga  
donde estabas donde he estado.

Tomado de *Registro Sonoro. Colección José María Arguedas*, (Serie discográfica, Vol. 3)

#### **Ejemplo de wanka de carácter fúnebre:**

¡Kayta yuyaspa	¡Pienso en todo esto
Mana wañuni ;	Y aún no muero!
¡Shunqu llujsispa	¡Mi corazón ya está fuera del pecho
Kausarikuni!	Y vivo todavía!

Tomado de Lara (1980: 56)

#### **Ejemplo de cashua cajamarquina:**

##### **Ya cantó mi gallo**

Ya cantó mi gallo y ya amanece,  
ya se me ha cantado el gallo.

Uno canta despedida,  
otro para no volver yo.

Uno canta despedida,  
otro para no volver yo.

Ya me voy despidiendo  
de mi querida familia.

Ya me voy ya despidiendo  
y nunca hay de volver yo.

Ya cantó mi gallo blanco  
y el corazón me levanta.

Ya cantó mi gallo blanco  
y el corazón me levanta.

Ya cantó mi gallo mío  
y es hora de mi retiro.  
Ya me voy, ay, despidiendo  
dándole adiós.

Fuga

Así será que la voy a ver,  
Cholita

Tomado de *Registro Sonoro*. Colección J.M.A. (Serie discográfica Vol. 3).

### **Ejemplo de versos que se cantan durante el ayla:**

#### **Cuál de los ingenieros**

(Ayla)

1

¿Cuál de los ingenieros  
ordenará que hagamos la carretera?  
la comba parte,  
las piedras y el arbusto. Ingeniero.

2

¿Con qué corazón?, pobre piedra  
¿Con qué valor? podré pulverizarte  
¿con qué corazón?  
podré dividir las y esparcir las, pobres rocas.

3

Apunta, prepárate dinamita  
qué bonito te pulveriza ré

apunten fulminantes  
qué bonito te pulverizaré

Tomado de Rodrigo Montoya et al. (1998, Vol. IV. 71)

**“Huaynos del Apurímac y del Pachachaca” en *Los ríos profundos*:**

<i>¡Ay picaflor!, ya no horades tanto la flor, alas de esmeralda. No seas cruel baja a la orilla del río, alas de esmeralda, y mírame llorando junto al agua roja, mírame llorando. Baja y mírame, picaflor dorado, toca mi tristeza, flor del campo herida, flor de los ríos que abandonaste.</i>	<i>¡Ay siwar k'enti! amaña wayta tok'okachaychu siwar k'enti. Ama jhina kaychu mayupataman urayamuspa k'ori raphra kay puka mayupi wak'ask'ayta k'awaykamuway. K'awaykamuway siwar k'enti, k'ori raphra llakisk'ayta purun wayta kirisk'aykita mayupata wayta sak'esk'aykita.</i>
--	---

Tomado de *Obras completas* (1983: T. III, 46)

**Huaino “Río Paraisancos” de *Los ríos profundos*:**

<i>Paraisancos mayu río caudaloso aman pallk'ankichu kutimunaykama vueltamunaykama</i>	<i>Río paraisancos, caudaloso río, no has de bifurcarte hasta que yo regrese, hasta que yo vuelva.</i>
<i>Pall'ark'optikik'a ramark'optikik'a challwacha sak'esk'aypin pipas challwayk'ospa usuchipuwman</i>	<i>porque si te bifurcas, si te extiendes en ramas, en los pececillos que yo he criado alguien se cebaría y desperdiciados, morirían en las playas.</i>
<i>Kutimuk', kaptiyña Pallkanki ramanki Kikiy, challwaykuspay uywakunallaypak' Yaku faltaptinpas ak'o faltaptinpas ñokacha uywakusak'i warma wek'eywanpas,</i>	<i>Cuando sea el viajero que vuelva a ti te bifurcarás. te extenderás en ramas. Entonces yo mismo, a los pececillos, los criaré, los cuidaré. Y si les faltara el agua que tú les das. si les faltara arena yo los criaré con mis lágrimas puras,</i>



*ñawi ruruywanpas.*

*con las niñas de mis ojos.*

Tomado de *Obras completas* (1983: T. III, 46)

**Huaino del capítulo II de *Yawar fiesta*:**

*Sapay rikukuni*

*Que solo me veo,*

*mana piynillayok',*

*sin nadie ni nadie*

*puna wayta hina*

*como flor de la puna*

*llaki llantullayok'*

*no tengo sino mi sombra triste.*

*Tek'o pinkulluypas*

*Mi pinkullo, con nervios apretado,*

*chakañas rikukun*

*ahora está ronco,*

*munaypa kirinta*

*la herida de mi alma,*

*k'apark'achask'ampi.*

*de tanto haber llorado.*

*Imantak kausayniy*

*¡Qué es pues esta vida!*

*maytatak' ripusak'*

*¿Dónde voy a ir?*

*maytak' tayta mamay*

*sin padre, sin madre,*

*¡lliysi tykupanum!*

*¡todo se ha acabado!*

Tomado de *Obras completas* (1983: T. 2, 81).

**Canción en quechua ante el retrato de Mariátegui en *Yawar fiesta*:**

*Tullutakapis inti rupachkan*

*En la pampa de Tullutaka el sol está*

*ardiendo,*

*Tullutakapis runa wañuchkan*

*en la pampa de Tullukata están muriendo,*

*¡ama wak'aychu hermano,*

*¡no llores hermano,*

*ama llakychu;*

*no tengas pena!*

*Galeras pampapis chikchi*

*En la pampa de Galeras está cayendo*

*chayachkan,*

*la nieve*

*Galeras pampapis runa*

*En la pampa de Galeras*

*saykuchkan;*

*está cansándose el corazón;*

*¡ama wak'aychu hermano*

*¡no llores hermano*

<i>ama llakychu;</i>	<i>no tengas pena!</i>
<i>Llapa runas manchari</i>	<i>Dicen que</i>
<i>-llanchkan</i>	<i>toda la gente tiene miedo,</i>
<i>wañu wañuy chayayka</i>	<i>porque el morir está llegando.</i>
<i>-muptin,</i>	
<i>¡ama wak'aychu hermano</i>	<i>¡pero no llores hermano</i>
<i>ama llakychu;</i>	<i>no tengas pena!</i>

Tomado de *Obra antropológica* (1983: T. II, 131).

**Canción del capítulo II de *Yawar fiesta*:**

*Vacallay vaca*  
*turullay turu*  
*vacachallaya*  
*turuchallaya*

Tomado de *Obra antropológica* (1983: T. II, 84)

**Canción de despedida al Misitu en el capítulo X de *Yawar fiesta*:**

<i>¡Ay Misitu,</i>	<i>¡Ay Misitu</i>
<i>ripunkichu;</i>	<i>te vas a ir;</i>
<i>ay warmikuna</i>	<i>ay lloraremos</i>
<i>wak'aykusan!</i>	<i>las mujeres!</i>
<i>¡Ay Yanamayu,</i>	<i>¡Ay Yanamayu</i>
<i>spachallayki</i>	<i>solito</i>
<i>quidark'okunki!</i>	<i>Te vas a quedar!</i>
<i>¡Ay K'oñani pampa,</i>	<i>¡Ay pampa de K'oñani</i>
<i>sapachallayki,</i>	<i>solito</i>
<i>sapachallaykis</i>	<i>solito</i>
<i>quidark'okunki!</i>	<i>te vas a quedar;</i>

Tomado de *Obra antropológica* (1983: T. II, 159)

**Canción entonada por las mujeres en el capítulo XI de *Yawar fiesta*:**

<i>¡Ay turullay, turo,</i>	<i>¡Ay toro, toro</i>
<i>wak'raykuyari,</i>	<i>cornea pus</i>
<i>sipiykuyari</i>	<i>mata pues</i>
<i>turullay, turu!</i>	<i>toro, toro!</i>
<i>¡Turullay, turo,</i>	<i>¡Ay toro, toro,</i>
<i>wak'araykunkichu</i>	<i>cómo has de cornear</i>
<i>sipiykunkichu</i>	<i>cómo has de matar,</i>
<i>turullay turu!</i>	<i>toro, toro!</i>

Tomado de *Obra antropológica* (1983: T. II, 190).

**Haraui de despedida en el capítulo VII de *Yawar fiesta*:**

<i>¡Ay, kutimunki,</i>	<i>¡Ay, volverás,</i>
<i>ayali ayali,</i>	<i>ayali, ayali,</i>
<i>ñancjallay allinlla,</i>	<i>bien no más camino,</i>
<i>ayali ayali!</i>	<i>ayali aylali!</i>

Tomado de *Obra antropológica* (1983: T. II, 124).

**Haraui de despedida en el capítulo VII de *Yawar fiesta*:**

<i>Amas para</i>	<i>No lluvia</i>
<i>Amas para chayankichu</i>	<i>no lluvia caerás</i>
<i>¡ayali ayali!</i>	<i>¡ayali ayali!</i>
 <i>Amas rinkichu</i>	 <i>no irás</i>
<i>Amas wayra rinkichu</i>	<i>no irás viento</i>
<i>¡ayali ayali!</i>	<i>¡ayali ayali!</i>

Tomado de *Obra antropológica* (1983: T. II, 125)

## ANEXO B

### Entrevista al Dr. Carlos Huamán López

Estudioso de la Literatura y de las Ciencias Sociales. Su formación literaria la realizó en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Ha realizado estudios de posgrado en México, donde forma parte del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de estudio son la literatura, memoria e imaginación en América Latina, particularmente en el mundo andino. La entrevista tiene como contexto la música andina y la música en José María Arguedas, y está dentro del marco de las investigaciones que desarrollamos para nuestras tesis de maestría *La música y su carácter revitalizador de la cultura andina en la novela corta Diamantes y pedernales* de José María Arguedas [Ynés Alcántara Silva]

*La expresión musical incaica se desarrolló en la interrelación entre danza, música y canto. Además, estuvo ligada a contextos cotidianos de la vida del hombre del ande. En este contexto ¿se puede hablar de géneros musicales de manera general o pura? ¿Hay géneros musicales puros?*

Sobre la época del Incanato tenemos documentos, especialmente crónicas del Inca Garcilaso de la Vega y de Guamán Poma de Ayala. En las crónicas de este último, se puede encontrar una descripción bastante detallada, incluso, traducida de expresiones poéticas, musicales y dancísticas del incanato, cuya estructura poética difiere de lo que se conoce como aporte poético europeo. En ese sentido, podemos hablar de una vertiente poético-musical y dancística muy particular ejercida, inventada y practicada en el incanato o antes. Hay una

relación natural entre la poesía, la música y la danza. En el caso del *harawi*, por ejemplo, observamos que aparentemente solo se canta, porque con el ritmo y el dolor que los intérpretes imponen en los *harawis* no se pueden bailar. No obstante la tristeza que generalmente refiere a la muerte, la danza del dolor va por dentro; por lo tanto, el cuerpo se mueve, tal vez no de modo efusivo como cuando se hacen con los pies, con los gestos, ya sea solo, en pareja o en grupo.

Hay relación entre el ritmo, las letras y el cuerpo. Si hablamos de canción, debemos pensar básicamente en el latido del corazón que suele marcar el ritmo. Si uno percibe la cadencia del latido del corazón y la relaciona con las expresiones musicales, puede encontrar motivaciones para la escritura musical. Si uno compone canciones y vincula el ritmo con las emociones humanas, seguramente la creatura tendrá éxito en contraposición a aquella que no tiene relación con el latir, con el impulso interno de la gente. Eso, en la época incaica o tal vez antes, ya sea había descubierto. Lo manifestado se puede constatar, por ejemplo, en los *harawis* agrarios, funerarios y otros de triunfo que Guaman Poma registra. Ahora bien, si hablamos de otros géneros musicales, como la *qachua*, por ejemplo, hay que señalar que es de carácter colectivo a diferencia de los *harawis*, y poseen ritmo distinto, tienen rasgos festivos, incluyen al colectivo donde el cuerpo y el latido del corazón tienen una particular protagonismo. En esas reuniones colectivas el latido del corazón es intenso como la música, pues se amarra a su desarrollo armónico.

***¿Se puede decir que la interpretación de ese latido del corazón es el sentir?***

Sí, es el sentir que viene de sentimiento, pues el latido da la pausa, la armonía. No se puede danzar más allá de lo que el corazón precisa. Ese es un aspecto importante que habría que recuperar a la hora de pensar en el ritmo.

*En relación con la qachua, que acabas de mencionar, hay un libro de Raúl Romero, en que se habla de la qachua y el wanka. Y señala que la qachua, y en especial el wanka, ha ido desapareciendo, porque no ha podido lograr salir del contexto vinculado a la vida diaria, lo que no ha pasado con el huaino ni con la qachua. El wanka ha ido desapareciendo, porque no ha logrado desvincularse de estas actividades cotidianas del hombre del ande; en tanto que el wayno y la qachua sí, porque lograron ejecutarse, interpretarse ya en otros contextos, en diferente salones, y también porque son bailes, ya que el qachua y el wayno requerían de espacios más grandes. El hecho de prohibirles la ejecución de ciertas danzas, ciertos bailes que eran colectivos, hizo que solamente los bailes que eran de pareja o bailes que requerían de otros contextos y que se podían ejecutar, no podían evolucionar. ¿Eso puede ser cierto?*

No me parece cierto, primero porque el aspecto colectivo de las manifestaciones musicales no ha desaparecido; más bien, son parte de la convivencia que se acostumbra en el campo, en el mundo rural. Las waylías, por ejemplo, que se creían ya muertas, se practican con mucha vitalidad en las alturas de Huancavelica, Apurímac, Ayacucho. Se ha afincado en espacios rurales abiertos (su espacio natural) y no así en la ciudad. No es cierto que la qachua haya desaparecido. En el peor de los casos, un género musical agrario de cosecha como la qachua se hubiera reacomodo, reajustado, adecuado al nuevo contexto. Por lo menos hasta donde yo conozco, no podría confirmar su desaparición. Si revisamos el conjunto de expresiones musicales cantados y bailados registrados por Guaman Poma, veremos que algunos de ellos ya no se practican, lo que daría pie para pensar en la desaparición de algunas vertientes musicales por falta de práctica, por prohibición política o religiosa., pero no es el caso de la qachua. Pensemos, por ejemplo, en el wayno o huayno escrito con ‘h’. Muchos dicen que es prehispánico, pero lo cierto es que no sabemos si es prehispánico, debido a que no lo registran

el Inca Garcilaso, ni Guamán Poma. Jesús Lara habló sobre el *wayno*, él señala que es prehispánico, pero ¿dónde están las pruebas? Si Guamán Poma recuperó diversas expresiones artísticas de su tiempo, legado de los abuelos, cómo es que en sus registros no aparece el *wayno* siendo que éste es una expresión de aceptación y práctica común. El hecho quiere decir que el *wayno* es producto del aporte nativo e hispano gestado en el tiempo.

***Romero dice que sí es un género prehispánico, pero que era un género menor. Por ser un género que se bailaba en pareja, no evolucionó en la época prehispánica. ¿Cuándo evoluciona? Después de la Colonia. Lo asume como un género prehispánico, pero de muy poca valía para la época. Para la época, el género que más se desarrolló fue el harawi, el género que se interpretaba en diferentes contextos, como la qachua, el wanka, el ayla, la trilla. El wayno era prehispánico, pero era un género menor.***

Probablemente. Por mi parte, en el material bibliográfico que he revisado al respecto y no he encontrado a alguien que lo diga (ni siquiera en pie de página). No hay evidencia. Eso no quiere decir que el *wayno* no tenga el valor grandioso como lo tienen otras expresiones musicales nativas. Es importante y, además, si bien está destinado al baile de una pareja o a un colectivo, también lo está para el canto o interpretación de un individuo, porque cuando uno canta o baila, no necesariamente lo hace en pareja, los hace también en conjunto o, en el peor de los casos, solo. Si revisamos bien, el *wayno* puede ser para interpretarlo solo (individual) o bailar o cantar en pareja, pero también en y con el colectivo.

***¿Y sus variaciones? Hay otros nombres que toma en otras regiones.***

Hay variantes del *wayno* como la que se denomina “*Llaqta maqta*”, que es una variante con ciertos apoyos melódicos frecuentado en canciones rurales. Distinto a los que se afianzan al ritmo y la experiencia urbana, pero que, finalmente, tienen un eje central armónico que lo reconoce como *wayno*. Hay que prestar atención al eje rítmico que los cobija

y en su memoria. Hay en sí un pasado histórico al que responde. El *wayno* rural no es igual al *wayno* urbano, el rural es más festivo; aun cuando las letras remitan a momentos difíciles, se baila con mayor intensidad que en la ciudad. El *wayno* urbano es, en general romántico o testimonial; en él se destaca su rasgo “intelectual”; suele ser un tanto triste. Como dices, tiene varias denominaciones según la región: en el Perú unos lo llaman chuscada, pampeña, *chimaycha*, *wayllacha*, *llaqtamaqta*.

***¿Y el ayacuchano en particular? Lo categorizan como el wayno más triste.***

Creo que el *wayno* es una manifestación musical plástica, porque se acomoda a todos los estados de ánimo. Lo puedes cantar llorado, o bailar y cantar como una expresión colectiva con rasgos épicos. Se presta para todo momento, obedece a cómo vas imprimiendo el ritmo. Si lo acentúas, pareciera que se hace mucho más colectivo y menos triste.

***¿Qué caracteriza al wayno ayacuchano respecto del wayno de los otros departamentos?***

Todos los *waynos* en general tienen la particularidad de aludir a su identidad, a su contexto. Tenemos que hablar de muchas identidades. En el caso del universo ayacuchano, el *wayno* también habla de su identidad y de su historia, lo que lo hace diferente de otros es su particular fineza en el trabajo lingüístico y poético, perceptible en la mayoría de sus composiciones. Si se le comparara, por ejemplo, con el *wayno* de Huancayo, observaremos que éste es un *wayno* moderno, festivo,ailable, etc; buenas parte de las composiciones refiere al goce y a la bebida, lo que no se encontrará en el *wayno* ayacuchano donde, como dijimos, la mayoría está pensado en el amor o el testimonio de la violencia social, pero en general no entra al goce banal, al derroche. Esto se debe a que responde a otra realidad social e incluso política. No obstante ser parte de un mismo país, sus posibilidades económicas son distintas (Huancayo tiene auge industrial y comercial) y las posibilidades creativas también. En Ayacucho, se presta mucha atención a qué es lo que se está escribiendo, en qué y cómo



se está cantando. La gente es exigente en su gusto musical. En Huancayo también hay compositores y composiciones musicales que son hitos de la historia regional y nacional, a quienes guardamos respeto (como el Picaflor de los Andes, Flor Pucarina y otros); sin embargo, en lo que va de los últimos veinte años se ha podido percibir que el gusto por composiciones epidérmicas han emergido por el empuje comercial, lo mismo ocurre en Ayacucho, pero con menos ebullición que en Huancayo.

***Ahora, me gustaría ver respecto de Arguedas. Una parte del trabajo que usted ha realizado se refiere a la memoria, a la imaginación. ¿De qué manera estos temas se desarrollan en la obra de Arguedas? La memoria, la imaginación, el mito se relacionan con la obra de Arguedas.***

Esto se relaciona con la trayectoria antropológica, literaria e incluso política de José María Arguedas. No hay canción, no hay poema que no esté ligada a la memoria, aquel que la ha perdido es porque ha reconocido que está muerto, por lo tanto, no existiría la música, ni la poesía. Lo que hace la memoria es salvaguardar todo cuanto le ocurre al individuo y a la sociedad; esa memoria es parte de la historia. También hay que leer la memoria ligada a otro factor que se llama olvido. Alguien ha dicho que la memoria es lo que queda de toda la marejada de golpes que da el mar, esa marejada es el olvido; lo que queda finalmente es una isla. La isla de roca que lucha por sobrevivir a la que, en términos simbólicos, le llamaremos memoria.

El olvido ocupa más lugar que los mismos sujetos; teniendo en cuenta las experiencias todas, lo que queda de los sujetos es un poquito de memoria, el resto es olvido ‘¿Quién recuerda su vida a los cinco años, un viernes después de su matrimonio?, probablemente nadie’. A ese vacío llamamos olvido y lo que queda es la memoria, la que resistió al embate furioso del olvido: la sobreviviente roca. Arguedas recupera aspectos esenciales del pueblo andino

incluido el criollo, y hace que en el tejido narrativo puedan pervivir acontecimientos con participación de individuos o de colectivos de su tiempo.

Recordemos que la novela tanto como en el cuento, también es lugar de la poesía, porque se dice una imagen para decir otra. Ese carácter polisémico es la esencia de la poesía. Claro, los recursos lingüístico-discursivos con los que se construyen no coinciden; en la poesía generalmente observamos el verso y, en la narrativa, la prosa. Son recursos diferentes; distintos espacios donde vive la magia de la comunicativa poética.

*Cuando se estudia la obra de Arguedas, esta no se puede desvincular de su obra antropológica. He estado revisando los estudios de Martin Lienhard, William Rowe y Rodrigo Montoya y todos ellos han destacado la estrecha relación entre la narrativa y los conocimientos antropológicos del autor ¿Cree usted que es correcto hablar de una correspondencia entre la obra narrativa y antropológica?*

Se coadyuban, son discursos distintos. Ya Arguedas reconocía, por ejemplo, que la historia del trompo, la del *zumbayllu* de *Los ríos profundos*, fue inicialmente formulada como ensayo antropológico que luego fue transferida a la novela. Entonces, el significado del *zumbayllu* como ensayo, adquiere otra dimensión ligada a la historia de los narrando en *Los ríos profundos*, al movimiento de las chicheras, a todo ese levantamiento de mujeres, a la danza de tijeras, al baile del *wayno* en la chichería, donde toca el papacha Oblitas con su encantadora arpa.

Entonces, la experiencia antropológica de Arguedas contribuye mucho a la experiencia literaria. Se podría decir que 'la novela no está ligada al estudio del hombre y su cultura'. Sin embargo debemos tener en cuenta que antropología significa investigar y conocer al hombre y todo cuanto el ser humano produce, como fruto de su trabajo. Por lo tanto, si yo escribiera una novela, seguramente tendría que acercarme a la historia del hombre y a su memoria.

Vargas Llosa, quíerese o no, también hace uso de la antropología. Los más renombrados escritores, hasta el más desconocido, vinculan su obra con la antropología.

Alguna vez, Saramago decía que aquel que no se acerca a la historia de los pueblos, escribiría una obra exótica. Las hay, pero como una invención absoluta del mundo, del ser humano no, aun cuando se pueda pensar que el sujeto pudiera salir del mundo, habría en la memoria de quien escribe, el recuerdo de su lenguaje, de su tecnología. En el caso de Arguedas, su obra no es invención de un sujeto ajeno a su mundo, es, más bien, una aproximación a las entrañas y al sentimiento del sujeto. Él lo hace bien, porque, además de acercarse y abismarse en la realidad andina, lo ha vivido. Por esa razón escribe con una maestría excepcional, sobre todo, porque aprendió de sus lecturas y, seguramente también de la forma de narrar de los *taytas* de los pueblos, ese difícil arte de ficcionalizar; él sabe cómo se hace un cuento y cómo se hace una novela. También nos enseña cómo se debe escribir poesía en quechua y en español.

### ***¿Hay fronteras reconocibles entre la antropología y la obra narrativa?***

Aunque nebulosas sí las hay, sobre todo por el tipo de discurso. El discurso antropológico no es igual al literario. Mientras en uno se pretende no ficcionalizar, en el otro sí, haciendo alusión a la realidad (verosimilitud). En la literatura la realidad no se pierde, pero entra en una corriente de pensamiento ficcional, donde la realidad no desaparece como tal, sino subyace como eco, sombra, aproximación. De eso se trata: la literatura no es exactamente copia de la realidad, sino eco de esa realidad.

***¿Por qué escoger Puquio y el valle del Mantaro? Una pregunta que le hace Murra a Arguedas es cómo elige sus lugares de estudio. Son dos lugares como objeto de estudio. Asumamos una hipótesis.***

Porque puquio es una ciudad muy pequeña que trataba de mantener sus tradiciones, su cultura, no obstante haya habido penetración de la modernidad, esa realidad era distinta de lo que ocurría en Huancayo. Huancayo era una ciudad relativamente cosmopolita en ese entonces, contaba con fuentes laborales más grandes que Puquio, donde no solamente llegaban los puquianos o los vecinos de éste. Allí la industria, la educación, la modernización estaban en auge; por lo tanto, hacer una comparación entre una ciudad industrializada y un pueblo de corte tradicional, en proceso de crecimiento, le permitió a Arguedas confrontar dos realidades. Pienso que esa fue la intención de Arguedas para considerar a qué dirección va el Perú. Por eso, cuando habla de Huancayo o el Mantaro, su intención fue hacer conocer la realidad peruana a través de dos núcleos andinos como alternativas para el País: ‘Quiero el desarrollo puquiano para el Perú o quiero esto’. Pienso que esa fue la pregunta de Arguedas.

*En cuanto al enfoque antropológico que desarrolló Arguedas en sus primeras investigaciones, algunos creen que puso en práctica un tipo de estudio distinto del que estaba en esa época en boga. Por ejemplo, Escobar habla de una etnoliteratura, Landa habla de una antropología cognitiva, Lienhard habla de documentalista y Rowe de autoetnografía. ¿Utilizó un enfoque en particular?*

Él era culturalista y esa corriente es norteamericana. Es una corriente que en ese momento fue tan válida y practicada por muchos otros. Yo no estaría de acuerdo con llamarla etnoliteratura, porque el mismo término es fabricado por quienes no son parte de la comunidad al que reconocen como ‘etno’. Lo han inventado para calificarlos y para diferenciarse de ellos señalándonos como sujeto a la que hay que estudiar desde fuera, sin mezclarse. Más bien, creo que habría que buscar alguna forma de decir: ‘Él es aymara, voy a hablar de los aymara, no de los ‘etno’. ‘Yo soy quechua, hablemos del mundo quechua, del

huamanguino o de lo que sea, pero no de lo etno'. La subliteratura, de lo que habla Lienhard, puede también ser cuestionada en tanto que lo relaciona con una subsociedad que no existe.

Cada quien enfrenta su realidad considerando su necesidad. Si quisiera utilizar un avión para viajar de Puquio a Cora Cora, evaluaría lo conveniente. Así vería si en realidad me es necesario. Porque puedo igual tomar un carro y viajar tres horas; el avión me resultaría prescindible. Creo que los aportes de la modernidad se someten a las necesidades de la gente del pueblo. Por eso, considero que, cuando Arguedas hace el estudio de Puquio y de Huancayo, trata de medir esas posibilidades. Además, observa cómo es que cada ciudad aborda su cultura, pero también su sociedad. Los contextos viven al hombre. Por otro lado, hay que reconocer que existe migración permanente; ésta permite un proceso de intercambio socio-cultural, conocido como transculturación de ida y vuelta. Ese proceso depende de las necesidades y exigencias de la gente. Pienso en qué haría yo con algo que llevara a Puquio o Huamanga y no lo pudiera utilizar. Si no lo usara tal vez me serviría como material de información...

Recordemos, había un tiempo en que a las comunidades iban los comerciantes para vender refrigeradoras a crédito, 'en dos años de pago', la gente compraba, pero no la usaba, porque no había corriente eléctrica. Entonces, de qué servía? Sólo era referente de prestigio. Entonces, comprendemos que la tecnología se somete a las necesidades sociales y a su realidad. Arguedas prestó atención a ese hecho cuando estudió al valle del Mantaro, pero también cuando estudió a las comunidades de España. Arguedas comparó las características de las comunidades del Perú y de España. No habla de comunidades ajenas unas de otro, sino de comunidades vinculadas culturalmente, porque tienen un origen o influencia europea. Esa comparación me parece interesante, pero también un reto: 'Ellos son así, ahora vamos a

vernos cómo somos y cómo podríamos ser en el futuro, si estamos preparados para el futuro’, eso creo que pensó, por eso me resulta interesante.

***Uno revisa la obra antropológica de Arguedas y encuentra un desarrollo de diversos temas, pero, ¿qué temas antropológicos podemos ver reflejados en su obra narrativa?***

La antropología es el estudio del hombre, de la cultura, su memoria, su historia. Pensemos en *Los ríos profundos*. En esa novela, Arguedas inicia hablando de los ríos que, en sentido estricto, son las comunidades entre ellos Abancay, esos ríos profundos de memoria, de historia del interior del Perú. Una historia compleja y conflictiva nutrida de poesía, de música, pero también de vivencias colectivas e individuales, de triunfos, de derrotas. Todos esos acontecimientos están ligados al hombre, por lo tanto, a su cultura y, así, a la antropología. Creo que Arguedas aborda diversos aspectos de la vida humana. En *Todas las sangres*, aborda a las colectividades que cohabitan en Perú, lugar donde viven chinos, negros, nativos de la selva y muchos otros del mundo andino y criollo. Entonces, estamos hablando de un conglomerado de gente con lenguas y culturas distintas, por lo tanto, de un escenario extenso y heterogéneo.

Más tarde, en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la cultura empieza a moverse bajo el impulso de la gran industria pesquera en Chimbote. Ya no estamos hablando de la sierra sino de la costa. En un pasaje muy importante de dicha novela narra que los indios venidos de las grandes montañas se encuentran con el mar, pero el gran dios *Qatun qocha*, es ajeno para ellos, por lo que tienen que aprender a nadar. Por eso ‘carajeándose, se metieron al mar, agarrados unos de los otros hasta aprender a nadar’. Pero aprender a nadar no significa necesariamente enfrentarse al mar sino a la sociedad, a la realidad costeña que inicialmente les fue hostil. No obstante, al hacerlo juntos, convierten el hecho en un pasaje simbólico,

poético y mítico. Vencer juntos a la adversidad, demuestra la permanencia de uno de los preceptos andinos: la solidaridad.

Los indígenas, por mucho tiempo han sido despreciados, ninguneados, pero juntos difícil. Juntos pueden vencer incluso al mar. Si en Puquio, como narra en *Yawar Fiesta*, abrieron una carretera en 28 días ¿no podría ser ese un reto simbólico que luego se traslada a la costa y al mar con que se encuentran los migrantes de *Todas las sangres*? Entonces ¿qué es lo que se piensa? ¿Se está recurriendo a la antropología? Sí, claro antropología literaria por decir algo próximo al fenómeno. Es el hombre que se plantea retos, llevando su cultura a escenarios lejanos, pero también venciendo sus derrotas y apropiándose de los aportes del otro. Hablan *quechua* o *runa simi*, también el castellano o español; antes no sabían escribir, ahora sí. No olvidemos que “los otros” también aprendieron de ellos y lo siguen haciendo.

***¿Y el reto es parte de los pilares de la cultura quechua? Porque Rodrigo Montoya habla de la competitividad, pero no de una competitividad individual, sino de una competitividad colectiva.***

Sí, en este momento, podemos hablar de las dos. Es colectiva, es cierto, pero también, la misma realidad nos enseña que lo colectivo se manifiesta a través del individuo. Porque adonde uno va como individuo, llevo la cultura del colectivo, del pueblo. Y si no están todos, está en la memoria del sujeto, con su fuerza, con la tradición, con la historia, incluso con las ficciones y las formas de imaginar. Cuando se imagina, no se hace con los presupuestos cognoscitivos del otro, sino con los propios, con la memoria que es también, en buena parte, la del “nosotros inclusivo quechua”. Esto nos recuerda que la memoria y la historia están ligadas a la experiencia humana.

*Una preocupación en nuestro novelista fue la revaloración del intérprete de la música autóctona. En sus ensayos antropológicos, revalorizó el estilo, la calidad y el talento de Francisco Gómez Negrón, Raúl García Zárate, Moisés Vivanco, Gabriel Aragón, Andrés Alencastre y otros más. ¿En la actualidad, existe aún el interés de revalorar al intérprete de la música autóctona o se ha cedido espacio a intérpretes de fusiones musicales?*

Por lo que sé, hay estudios en torno a intérpretes locales, en quechua, en español. Entre ellos tenemos a Rodrigo Montoya, Julio Mendivil, José Antonio Lloréns, Raúl Romero, Chalena Vázquez y otros. Son pocos, en los que se incluye a investigadores de la música popular andina y sus fusiones. Las razones explican esa carencia son, primero, la limitada adquisición comercialización de libros relacionados con temas andinos y segundo, la carencia de lectores. Creo que el investigador observa esa realidad y prioriza considerando sus preferencias y, tal vez, urgencias. Hay necesidad de que la industria editorial apueste por los hacedores de la música. Arguedas marcó un hito, también Virgilio Roel, quien abordó la música cusqueña. Habría que pensar en él y en otros que hicieron antologías, así como en los historiadores que recuperaron creaciones y parte de la biografía de intérpretes y compositores.

*Hablemos ahora respecto a su libro Pachachaka: puente sobre el mundo. En este libro, hay un planteamiento muy detallado del simbolismo de la cultura quechua y de la narrativa arguediana. Estos elementos de la naturaleza posibilitan la interpretación de la cosmovisión del hombre del Ande ¿Esto podría hacernos pensar que Arguedas, de alguna forma, propone un proyecto estético-narrativo para acercar a los lectores al conocimiento de la cosmovisión andina?*

Esa fue su intención básica. Hablemos, por ejemplo, de la piedra. Cuando Arguedas se refiere a ella y describe el momento en que el niño Ernesto pasa tocando las piedras del Cusco y



siente, mediante las “líneas ondulantes” que las piedras hablan, hierben “*puk tik yawar rumi*”. En dicha novela, el hombre, el escritor, está encarnado en el niño Ernesto quien lee (pero ojo, leer no significa aquí traducir la palabra, no), lee con las manos, el lenguaje interior de las piedras, la memoria de éstas; siente cómo es que esa piedra hierve, qué es lo que dice desde adentro. Esto explica que el niño interpreta ese lenguaje desde adentro del mundo indio al que cree pertenecer. Para otra gente, la piedra seguramente no diría nada, pero el niño Ernesto, imbuido de la cultura nativa, es capaz de leer, porque todos los que pertenecen a esta cultura consideran que el mundo es un ser vivo, con conciencia, incluida la piedra; es una entidad con memoria y habla. Por lo tanto, Arguedas, mediante ese acontecimiento nos señala que apuesta por la cosmovisión andina. Podemos constatar que por la corriente de la memoria de su personaje, viajan los ríos de sangre, los ríos de memoria, esa sangre que va limpiando todo cuanto el mundo desecha. Entonces, la obra de José María Arguedas tiene la cabal intención de representar la historia y, a través de ellas, la cosmovisión. Con eso nos induce a evaluar cómo sobrevive el complejo mundo quechua-andino y cómo se proyecta al futuro, si es que sobrevive.

***En la novela corta Diamantes y pedernales, hay una ausencia de las letras, de las canciones. Se mencionan nombres, pero no están presentes las letras de los waynos, de los harawis que se interpretan, a diferencia de sus otras obras narrativas como, por ejemplo, Los ríos profundos, donde aparecen las letras de los waynos. Igualmente, en Yawar Fiesta, en Agua, en Todas las sangres. ¿Cuál sería la hipótesis que podría explicar por qué estas letras no están presentes en Diamantes y pedernales?***

Es cierto, no hay letras que envuelvan por entero una canción, salvo fragmentos, pero a su interior puede el lector puede sentir el espíritu musical, la armonía del arpa, la forma como

Arguedas musicaliza el ambiente a través de fragmento de canciones como la del “pato negro”. Porque cuando uno lee el discurso narrativo escucharemos una forma musical poética que nos lleva justamente a pensar en cómo es que suena el arpa y con qué dolor, culpa o pecado carga su madero, cómo es que el arpa representa cuerpo musical cuando se habla de la vida del enamorado artista Mariano. La obra es una suerte de homenaje a la música (eso ya lo había dicho Antonio Cornejo Polar), pero también un homenaje al artista, al músico que, generalmente, es olvidado. Es el genio, el hacedor, el creador y el que representa la memoria de quienes no son amados. Lo curioso es que en la obra de Arguedas como en muchas otras, los músicos son personajes que presentan alguna dificultad física o mental. En *Diamantes y pedernales* habla del arpista Upa Mariano (Upa: tonto, callado, retrasado), lo que quiere decir es que el personaje puede no tener,... brazos, sin embargo, siendo músico, es capaz de inventar canciones que representen el espíritu local como trascendencia universal. Porque lo local tiene también su rasgo universal. Por lo tanto, sugiere pensar en que la música indígena como la de Don Antonio en *Diamantes y pedernales*, es tan válida como cualquier otra en el mundo. Por esa razón considero que Arguedas pensó en eso: vamos a hablar de música sin decir música; esa es la esencia, y hacer que el mundo escuche una canción sin que el sonido musical esté presente de modo definitivo. Como lector uno tendría que asumir la responsabilidad de imaginar la existencia del sonido, de la armonía a través de ese discurso con que los personajes de Arguedas articulan la historia de *Diamantes y pedernales*.

### ***Entonces hay una música interna***

Sí, una música interna que vive en las palabras.

***William Rowe habla de mundos sonoros. Afirma que la música en la obra de Arguedas se constituye en la creación de un espacio sonoro en el cual la imaginación compone las***

***percepciones y posibilita la comprensión. Este mundo sonoro, reproducido en la obra narrativa arguediana, ¿se puede constituir como un tipo de lenguaje?***

Sí, incluso hay que pensar en que el silencio es sonido. Por eso lo escuchamos. Se escucha el silencio, lo que quiere decir que el silencio suena. Si no sonara, no escucharíamos el mundo que empieza su vida en el silencio.

***Y el silencio comunica.***

Comunica, por lo tanto, es sonido que se oye. Esa es su forma de existir. La misma lengua con que está dicha o con que se traduce lo que está en la cabeza, se manifiesta mediante sonidos. Sospecho que quienes no oyen, imaginan el sonido o alguna forma que les permite articular sentidos de comunicación, pero cuando nos detenemos en la música no es posible desligarse del sonido y del silencio, ambos sometidos a una determinada armonía rítmica. La lengua hablada está hecha de sonidos, también de sonidos está hecha la música. La armonía discursiva empieza a significar en una cadena de vocales (sonoros), y en una de silencios. Creo que Arguedas fue consciente de todo eso.

***Arguedas, entonces, construye un lenguaje musical para poder narrar.***

Claro, sí. Digamos, un estilo discursivo. Un estilo discursivo que difiere de una obra a otra.

***¿En cuál obra se podría decir que es más latente, más presente, este lenguaje musical?, ¿puede ser en Diamantes y pedernales?***

Está en *Diamantes y pedernales*, claro que sí, pero también en las otras. Aunque considero que los alcances que quiere lograr son distintos. En *Diamantes y pedernales*, es muy particular, porque, exactamente, aborda el problema de la música, el problema del hombre, del instrumento que calla simbólicamente, porque luego el músico es muerto, asesinado. Pero

la muerte de él finalmente no acalla la música, porque la música continúa en el eco de la palabra. Y es más: aquel que lee se queda con la sensación de muerte, de música triste. Recordemos que en el mundo quechua-andino, sobre todo en las más profundas manifestaciones del mundo nativo, la muerte como tal no existe. Se considera que los seres se convierten en otros seres después de la muerte. La muerte es simplemente un paso a otro estado de vida. En ese sentido, el artista no muere. Más bien, pasa a otro estado y la música continúa, porque es algo eterno, algo que rebaza toda frontera de vida o de muerte.

***La música recorre, entonces, todos los universos narrativos de la obra arguediana.***

Claro que sí.

***¿Se puede decir que la música cumple un carácter revitalizador de la cultura andina en novelas como, por ejemplo, Diamantes y pedernales?***

Sí, pero habría que pensar si el concepto 'revitalización' es lo justo para este caso. Tal vez se trate de transfiguración o representación. Porque revitalizar es volver a dar energía a algo que se está perdiendo ¿pero en verdad se está perdiendo o está creciendo, robusteciendo? Eso habría que analizar. A mi modo de ver, es una forma de representación de la realidad que lucha por vivir, pero también por fortalecer algo que permanece con dificultades y cambios, que permanece digo, no sólo con sus propios recursos, sino con otros de este tiempo que hacen que la música tenga fuerza y se proyecte.

***¿A eso lo podríamos llamar revitalizar?***

Tal vez, probablemente, pero yo no estoy seguro sobre si ese término sea válido para ese fenómeno.

*En la novela corta Diamantes y pedernales, encontramos elementos simbólicos que configuran la trama narrativa de la novela. Con mucha maestría, estos elementos simbólicos representan la cosmovisión andina. Además, la música recorre transversalmente todas las acciones de los personajes. ¿Se puede considerar la música como un factor estructurador en Diamantes y pedernales?*

Sí, porque no es solamente un elemento estético, sino un elemento que determina el sentido de la trama, de la historia.

*¿Podemos decir que, al momento de escribir esta novela, Arguedas era consciente al no colocar las letras de estas canciones?*

Sí. Recuerde que Arguedas era un melómano. Le gustaba la música y, por eso, incluso él cantaba. Seguro se diría: ‘Bueno, ahora voy a escribir una novela sobre música sin que se oiga la música, sin que se oigan las letras’. Eso seguramente le representó un reto. A veces, pensamos que un escritor es inocente, pero la verdad no. Ningún escritor es inocente, porque el escritor sabe que la palabra es peligrosa si no se la utiliza con propiedad y en su momento. Esto exige saber trabajar, moldear, flexibilizar las palabras. No puede haber vocablo que se le escape, que se le rebele y le cambie de sentido a su obra. Él era consciente de eso: no hay escritor inocente, no hay escritor que no se aventure a decir las cosas que piensa. Era tan consciente, por eso pudo decir lo que pretendía ¿Solo la inocencia impulsaría al escritor escribir un libro como *Diamantes...*? Imposible. Una obra de arte siempre se planifica, se trabaja. No hay obra de arte que salga de improviso. Toda obra se corrige, se somete a un proceso en la construcción de sentido. En este caso, *Diamantes y pedernales* es una de las obras más importantes que, a mi modo de ver, ha sido escrito por Arguedas con la intención de que el lector oiga la música en las letras del discurso literario.

***Sobre todo, sabiendo que hay antecedentes como Agua donde las letras estaban presentes; en Yawar Fiesta las letras también estaban presentes. Pero después, entre Los ríos profundos y Yawar Fiesta, está Diamantes y pedernales, pero no hay letras en Diamantes y pedernales. Algo que sí encontramos en Los ríos profundos con mucha maestría y en cantidades.***

Tal vez haya un vínculo con las exigencias que se planteó cuando escribió *Yawar Fiesta*. Recordemos que *Yawar Fiesta* ha sido reajustado en varias ocasiones, el autor hizo cambios del quechua al español buscando mayor accesibilidad para sus lectores. Imagino que el autor pensó también en el entramado de su novela donde no descontó el sonido del *runa simi* ni del castellano. Por ejemplo, cuando habla de los *wak'awak'ras*, se plantea la tarea de describir el sonido curvilíneo, zigzagueante de los *wak'awak'ras*, para luego vincular ese movimiento con el del sonido en espiral como la forma de la misma *wak'awak'ra*. Creo que esa búsqueda fue importante: considerar a la música y la palabra como recurso de la trama novelesca.

***¿El hecho de que Arguedas ponga los títulos de las canciones, de los waynos, de los harawis y no tenga la letra puede ser que exija al lector la memoria, que recurra a su memoria de las letras para poder reconstruir ese aspecto del narrador?***

Sí. Cuando estudiaba *Los ríos profundos*, por ejemplo, encontré en la novela algunos waynos ayacuchanos que escuché en mi infancia. Eso me demostró que Arguedas hacía alusión a la memoria de la gente. Si bien ahora hay formas de escribir música en pentagrama, él confió en que la gente pueda tener memoria, recordar esa canción y entresacar pasajes de su propia historia. El hecho es un punto detonante que hace recordar otras historias. Estamos hablando de la historia de *Los ríos profundos*, pero, además, del acontecimiento musical que estimula

al lector la evocación. Entonces, lo que hace Arguedas es justamente implosionar el recuerdo musical para hacer que el lector pueda recrear y recrearse a sí mismo. A mí me ha tocado eso. Hay una canción que habla sobre el cóndor: 'Cóndor puruscha'. Está dicho en *Los ríos profundos*, no está transcrito el pentagrama, pero recordé la melodía y canté, eso demuestra la materialización del propósito del autor. Esto nos recuerda el problema de la oralidad, de la escritura. Muy a menudo creemos que para salvaguardar el pasado es mejor la escritura; sin embargo, la vida nos enseña que la oralidad es sumamente importante y tiene sus propias virtudes.

La música fundamentalmente es oral, porque cada vez que se canta siempre se dice de un modo distinto. Aun cuando la escritura determine un sentido de la trama, la oralidad le proporciona otras posibilidades. Si se interpreta una canción el sentimiento es distinto a cuando se hace en otra oportunidad. Se siente diferente, se adscribe a un momento determinado de la historia y el sentido de la canción se ajusta a ese momento. Entonces, Arguedas con la música, incluso con la traducción de las canciones, nos lleva a hacernos pensar que una canción está vinculada con la memoria, pero también con la escritura. Él, al escribir, está evaluando a la forma de salvaguardar la historia de los pueblos, pero también a preservar las formas musicales de imaginarse a sí mismo.

***Entonces, hay dos tipos de lectores en los que ha pensado. En el caso del hombre del Ande, pone el título para que recuerde y haga memoria de las letras. En el caso del hombre de la costa, como es mi caso, yo no tengo recuerdo de las letras. Pero he ido a buscar las letras de los waynos y así reconstruyo en la novela lo que él ha tratado de comunicar.***

Claro, inicialmente lo hace para un público que no sabe el quechua, pero luego piensa en la gente que sabe el quechua, por eso traduce.

***Entonces se puede hablar de la huella.***

Allí está la huella de la oralidad, pero también la de la escritura, porque la escritura realizada en el año 58, que es el año cuando aparece *Los ríos profundos*, es distinta a la del lenguaje que ahora utilizan los escritores del 2018. Esto quiere decir que los discursos envejecen. Responden a una realidad particular. O sea, el discurso tiene edad. Si leemos las *Tradiciones* de Ricardo Palma, observaremos que su escritura es distinta a la de los tradicionalistas de nuestro tiempo. Entonces, el discurso envejece, al igual que la forma de imaginar debido a que se apoya en la realidad del entorno.

***Para finalizar, se podría afirmar que Diamantes y pedernales propone un lenguaje musical que comunica y articula la sensibilidad de la cosmovisión y los sentimientos del hombre del Ande.***

En esencia, es la recuperación de la música y de las posibilidades universales de la cosmovisión para, a partir de eso, pensar en que la cultura nativa es tan universal como otras. El hombre del Ande no es menos válido que otro, pero es distinto a los que hay en el mundo. En esa diferencia está la riqueza de las culturas. El mensaje de Arguedas fue ese: pensar que la cultura andina es tan válida y, por lo tanto, su música, que siendo depositaria de su memoria, logra acercar a los sujetos, a la realidad para su autoreconocimiento. En *Todas las sangres*, por ejemplo, hay traducciones que un personaje hace del *quechua* o *runa simi* al español. En el pasaje, el sujeto narrador no solo pretende enseñar a otro personaje, sino también al lector, pues al traducir el mensaje de la canción, otorga instrumentos para que éste entienda mejor el complejo entramado de su cultura. El papel de Arguedas fue y es importante, habría que continuar leyendo su obra y, por consiguiente, también la de aquellos quienes han tomado la experiencia arguediana y continúan por ese derrotero. Óscar Colchado



y Macedonio Villafán, son a mi entender, alguno de los escritores contemporáneos cuya obra habría que leer.

## Entrevista a Enrique Rosas Paravicino

**YAS:** Si tendríamos que construir un paralelo entre el lirismo y la forma como Arguedas construye sus mundos imaginarios en su narrativa, ¿en cuál de las obras de Arguedas encontraría más impregnado este lirismo?

**ERP:** Me parece, respondiendo concretamente, que se da en *Los ríos profundos*. Es el relato que contiene un lirismo más intenso, más sostenido y, por tanto, con mucha más emoción andina. Lo que no quiere decir que los demás libros carezcan de su lirismo. Lo tienen, pero en diferente grado. Por ejemplo, yo estuve leyendo últimamente —bueno, volviendo a leer por enésima vez—, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que, aparentemente, es un libro ambientado en la costa peruana (Chimbote). Sin embargo, tiene dentro unos pasajes de lirismo pero magníficos, ¿no? Especialmente con un personaje que recupera una cruz del cementerio y avanza hacia la ciudad y, en ese proceso, se va encontrando con varios personajes. Hay una construcción lírica muy hermosa. De pronto, a Arguedas siempre hay que visitarlo y revisitarlo, una y otra vez. Así encontramos diversos elementos que nos ayudan a entender mucho mejor la poética narrativa de Arguedas. Pero, en cuanto a su pregunta, optaría por *Los ríos profundos*.

**YAS:** Es curioso porque, cuando conversamos con Niel Palomino, encontramos que también clasificaba a *Los ríos profundos* con esas mismas características. ¿Pero en cuanto la obra *Diamantes y pedernales*?

**ERP:** Claro que sí. *Diamantes y pedernales* también tiene ese mismo lirismo, pero este es mucho más elocuente en *Los ríos profundos* por una sencilla razón: es un niño el que está relatando ¿no?, es Ernesto el que está relatando. Él está cargado de emociones, de frustraciones, está descubriendo el mundo y lo hace con ingenuidad, con candidez. Lo hace a partir de las pequeñas experiencias que tiene y también lo hace a partir del contacto con una realidad andina que en su viaje va descubriendo. Entonces, creo que por todas esas cosas es que a Arguedas le salió el libro con tanta intensidad lírica. Siempre que hemos relatado en la voz de un niño el lirismo es más marcado.

**YAS:** Con respecto a la música, el huaino específicamente, conversábamos también con Niel Palomino y encontramos que había mezclas de castellano y el quechua, y tratábamos de buscar una respuesta, una hipótesis sobre por qué se combinaban. Entre algunas de esas respuestas, barajábamos la posibilidad de que en el quechua no había forma de expresar el mensaje que quería transmitir el cantante, el intérprete. ¿Usted está de acuerdo con eso?

**ERP:** No. En efecto, siempre hay recursos como para transmitir, ya sea sentimientos o describir una realidad, la cuestión es que hay que profundizar un poquito más en el dominio, en el conocimiento del quechua. Precisamente Arguedas es el que nos enseña eso. En esa traducción que hace de la elegía del Inca Atahualpa, allí encontramos a un Arguedas que traduce elementos del quechua colonial con una interpretación connotativa magnífica. Lo de Arguedas es una traducción mucho más connotativa que la traducción de Farfán o la traducción que hizo últimamente Odi Gonzales. Entonces, la traducción de Arguedas me agrada muchísimo más, es una traducción más connotativa que una traducción tan directa. En cambio, la traducción de Farfán es una traducción mucho más literal. Entonces, ¿por qué se da esto? Porque Arguedas dominaba maravillosamente el quechua, conocía los secretos del idioma. Siempre en el quechua hay recursos a los cuales uno puede apelar para expresar elementos ideológicos e incluso filosóficos un poco complicados, pero que se pueden hacer. De pronto, lo hacemos con criterio connotativo, pero se puede hacer.

**YAS:** Entonces la respuesta no sería el hecho de que no exista la forma de expresarlo en quechua, o sea, el desconocimiento. En esa posibilidad, si queremos encontrar un símil, una semejanza, frente a los intérpretes de hoy y los intérpretes que tenemos del quechua en el pasado, ¿cuál sería la mayor diferencia?

**ERP:** La diferencia sería el conocimiento. Básicamente, sería eso, una cuestión de dominio.

**YAS:** Por ejemplo, Manuel Silva, de quien hemos escuchado sus huainos en quechua, es uno de los cantautores que podemos rescatar.

**ERP:** Claro. Nosotros en el Cusco tenemos, por ejemplo, un compositor y, además de ello, intérprete, un artífice del charango llamado Fred Arredondo. Es, además, un investigador de la música andina, domina perfectamente el quechua y es estudioso de las diferentes

modalidades que presenta el huaino peruano, específicamente en la zona sur (Cusco, Apurímac, Ayacucho, Puno). Él hace con mucha más propiedad sus investigaciones, me parecen mucho más fidedignas por cuanto, partamos por ahí, el dominio que presenta del quechua. Tiene un dominio magnífico del quechua y sabe los significados de una serie de términos aparentemente ya considerados como arcaísmos en el quechua, pero que él domina con suma propiedad. Le pongo ese ejemplo para ver de qué manera hay estudiosos e investigadores de la música andina que proceden con mucha propiedad y suma competencia.

**YAS:** Le comento que no hay publicaciones que analicen de forma más real, fidedigna, sobre el quechua. Por ejemplo, en el caso de Arguedas, vemos que habla del quechua, del huaino específicamente, como una expresión que ha ayudado a evolucionar la cultura andina y en él se encuentran los rasgos de querer avanzar. A partir, incluso, del hecho de tomar ciertos instrumentos musicales y convertirlos en una melodía, en una expresión propia de la cultura andina como en el caso del charango. Entonces, ese estudio de la música no la encontramos en forma ordenada o sistemática. No hay autores que puedan haber profundizado hasta ahora en el estudio de la música andina. El único que tenemos hasta ahora es Arguedas, quien ha recogido esa información.

**ERP:** Así es. Hay un estudioso que rescataría, aunque no con la misma excelencia que indicamos para Arguedas, y ese es Odi Gonzales. Él está regresando con investigaciones interesantes. También, aunque no sé si colocarlo como ejemplo, está Juan Zevallos. Tiene unos artículos muy interesantes sobre música andina, entre ellos, sobre el conjunto Condemayta. Con esa inquietud ha venido Juan Zevallos al Cusco, ya que, bien sabemos que enseña en Estados Unidos, es docente de literatura y egresado de San Marcos. Últimamente lo veo con unas indagaciones muy interesantes sobre la música andina. Lo que no sé es si domina el quechua o si no lo domina. Él es cusqueño, pero da el caso que muchos cusqueños, la gran mayoría de cusqueños, ya no habla quechua. Si yo hablo quechua, es porque nací en un distrito llamado Ocongate, que está cerca al nevado Ausangate, y para mí la lengua quechua es la lengua de la infancia. Entonces, la domino adecuadamente, me expreso en ella, puedo escribir en ella, aunque nunca he escrito un libro en quechua y tampoco he escrito un poema en quechua. La lengua que uso es el español, lamentablemente esa es mi limitación. Pero últimamente he tenido ciertas experiencias de un poema del poeta Antonio Cilloniz, al

cual traduje. A partir de ello, me puse a reflexionar sobre por qué no escribí antes en esta lengua tan maravillosa, con unas connotaciones míticas, mágicas, mucho más profundas que el español. Recién he empezado a reflexionar y también, por esa razón, me puse a reflexionar sobre estos autores que he estado mencionando. Volví a leer de Odi Gonzales su libro *Elegía Apu Inka Atawallpaman*, así como otros textos cortos que él escribió. También volví a leer la traducción que hizo al castellano de los poemas de Kilku Warak'a (Andrés Alencastre). No sé si la conocen ustedes, pero es una traducción muy interesante. Creo que es la primera vez que se traducen al español los poemas de Andrés Alencastre y Odi lo hizo. Estuvimos en su presentación y lo comentamos. Entonces, creo que, en este momento, al menos en el caso del Cusco, no hay escritores de calidad que se dediquen a escribir literatura en quechua, mucho menos poesía en quechua. He leído algunos, pero su calidad literaria es muy limitada, incluso diría muy escolar. Escritores del nivel de Alencastre lamentablemente no hay. Ese es el problema de nuestro tiempo, es parte y problema de nuestra identidad.

**YAS: Y nos hemos encontrado con esta realidad, porque hemos buscado publicaciones en quechua, pero no las hemos encontrado.**

**ERP:** Yo puedo facilitarles algunos, si pueden quedarse unos días más, para que vean ustedes la calidad. Yo traduje algunos al español, pero lamentablemente no encontré una adecuada calidad.

**YAS: ¿Qué vínculo podemos establecer entre la obra de Paravicino y la obra de Arguedas?**

**ERP:** El vínculo entre el maestro Arguedas y un escritor que, en forma de admiración hacia él, continúa su obra con la combinación de nuevos elementos que nos presenta nuestra época. A Arguedas lo leí de adolescente, leí *Los ríos profundos* cuando tenía quince años. Él me ha guiado, es decir, a través de su poética, yo he ido decantando mi propia vocación como escritor. En este caso, mis escritores favoritos eran tres: Arguedas, César Vallejo y Ciro Alegría. Ellos eran mis predilectos. Entonces, hay una relación estrecha con el maestro José María Arguedas. En este mismo auditorio, he tenido la suerte de tener varias charlas sobre Arguedas. A mi cargo, estuvo el difundir la obra Arguedas, he escrito artículos sobre Arguedas. Es un maestro cabal. Cuando estuve en Belo Horizonte (Brasil), di una charla sobre Arguedas. Entonces, es un maestro al cual rindo mi mejor homenaje y mi expresión de

gratitud. Mi literatura de alguna forma es una continuación de Arguedas, pero con la combinación de nuevos elementos ideológicos, lingüísticos, propios de este tema.

**YAS: Entonces podríamos decir que hay que regresar siempre a la obra de Arguedas.**

**ERP:** Creo que Arguedas es nuestra fuente y es tremendamente inagotable. Últimamente estuve ojeando los siete tomos que tienen sus trabajos antropológicos, sus artículos, su polémica con Cortázar. Arguedas es inagotable, es mucho más profundo. Justo el día viernes pasado tuvimos una conferencia sobre música andina dada por Fred Arredondo. Entonces volvimos a tocar a Arguedas. Quisimos abordar su mensaje musical, porque Arguedas tiene uno muy interesante. No sé si ustedes están enterados, pero, cuando Arguedas fue funcionario del Ministerio de Educación en Lima, antes de ser director del Instituto Nacional de Cultura, se estaba dedicado a la investigación del folclor o estudios etnológicos. Entonces, Arguedas, reunió con ese motivo a diferentes músicos andinos e hizo una grabación interesantísima y que volvió a reeditar el Ministerio de Cultura para el centenario de su nacimiento. También sobre eso hicimos otra conferencia y presentamos esa música. Eso lo hicimos en el 2011 como a homenaje por el centenario de Arguedas. Entre esos músicos escogidos por Arguedas para esa grabación, estuvo Andrés Alencastre. Su faceta musical no se conoce acá, pero se le conoce a través de Arguedas. Arguedas fue el único que grabó a Andrés Alencastre. Alencastre era charanguista, tocaba el quirquincho y, además de cantante, tocaba la quena. Era un músico magnífico.

**YAS: ¿Y sobre el tema tambobambino qué observaciones realizó Fred Arredondo?**

**ERP:** Fred Arredondo observó que muchas de las letras o, mejor dicho, muchos versos del huaino de *Tambambino maktata* no son sino arreglos que ha hecho Arguedas. Para Arredondo, esos versos no existen en el huayno tradicional de Tambobamba. Tampoco la fuga, ese ‘wifala, wifala’ no existe como fuga en el huayno tambobambino sino que la fuga se da en otra forma. Es otro tipo de fuga. Además de ello, Fred Arredondo manifestó que no solo fue Arguedas el que alteró la música de Tambobamba sino que la han alterado músicos de Chumbivilcas y músicos de otros lugares más. Entonces es un huayno bastante manoseado. Arredondo nos mostró la grabación del auténtico *Tambobambino maktata*, versión de Tambobamba. No sé si ha escuchado la versión de Arguedas, la versión de Chumbivilcas y alguna otra recepción más por ahí. Entonces, vio cómo el huayno se ha ido,

según él, deformando. Según mi criterio, en este caso ha ido tomando varias versiones. De pronto se ha ido enriqueciendo y en cada sitio ha demostrado ciertas variantes, lo cual se da.

*Siempre vamos a encontrar esas marcas.*

Sí, siempre vamos a encontrar ese tipo de detalles. Sin embargo, Fred no solamente demostró lo de Arguedas, sino otro tipo de música, más en los andes del sur del Perú, que ha sufrido ese tipo de cambios. Ha demostrado también que en Bolivia, por ejemplo, se canta, se practica música del Cusco, de Apurímac, pero ya tienen la tonalidad boliviana. No ha perdido su esencia, sigue manteniendo su esencia andina cusqueña, apurimeña y ayacuchana, pero en la boliviana ha encontrado una ligera variante. Cosas de esa naturaleza discutió Fred Arredondo. Con todo eso es un excelente estudioso. Nos ha demostrado que no solo es un intérprete, un ejecutor maravilloso del charango. También conviene recordar lo siguiente: hace unas cuantas semanas se llevó a cabo en el Cusco una especie de congreso internacional de charango. Una cosa maravillosa. Ahora estamos 16 de octubre, pero creo que se llevó a cabo el día 03 o 04 de este mes y el que lo organizó fue Fred Arredondo. Sería interesante que pudieran conversar con él.